LUDWIG VAN BEETHOVEN



LUDWIG VAN BEETHOVEN
OP 48-JARIGEN LEEFTIJD - - - -
NAAR DE SCHILDERIJ VAN - -
AUG. VON KLOEBER (1818). - - -

GROOTMEESTERS DER TOONKUNST.

I.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

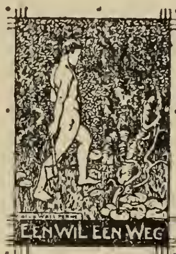
EN ZIJNE NEGEN SYMPHONIEËN

(DE THEMATISCHE ONTWIKKELING
GROOTENDEELS VRIJ GEVOLGD NAAR W. LANGHANS
EN H. REIMANN)

DOOR

JACQUES HARTOG.

PRIVAAT-DOCENT IN MUZIEKGESCHIEDENIS AAN DE UNIVERSITEIT DER GEMEENTE AMSTERDAM
LEERAAR IN MUZIEKGESCHIEDENIS AAN HET CONSERVATORIUM EN AAN DE MUZIEK-
SCHOLEN VAN DE MAATSCHAPPIJ TOT BEVORDERING DER TOONKUNST
VAN DE AFDEELINGEN AMSTERDAM EN HAARLEM.



AMSTERDAM — SCHELTENS & GILTAY.

VOORREDE.

Beethoven — eene wereld vol gedachte ligt in dezen grootschen, echt Nederlandsch klinkenden naam opgesloten.

Ik gevoelde mij zeer aangetrokken, om de pen in beweging te brengen, tot mededeeling der interessante levensgeschiedenis van den onvergelijkelijken, onvergankelijken toonheld, zelfs bij de wetenschap, dat het boekske niet te lijvig mocht zijn en ik volstrekt genoodzaakt was alles in ZEER BEKNOPTEN *en* ZEER POPULAIREN *vorm te brengen.*

Op zijn gebied mag men hem als den heilige, den hooge beschouwen, dien door den grooten, deugdzamen, weldadigen invloed van zijne overheerlijke kunst, ook eene plaats mocht worden aangewezen in elken kalender; hetzij men zijnen geboorte- of sterfdatum daartoe aanwijst, om dien dag tot algemeenen feestdag te stempelen.

Hij, de schepper van ongeëvenaarde werken, die de toonkunst op nieuwe, breedere wegen — wegen van blijvende beteekenis — heeft geleid en ontelbaar velen door den overweldigenden indruk van zijne werken, beschaving en troost bracht.

Hij, die met zijn inwendig oor het heerlijkste van zijne scheppingen — wij denken hier b.v. aan het Adagio der 9de Symphonie, aan het hoog gewijde Benedictus uit zijne Missa Solemnis, aan zijne eenige opera Fidelio enz. — hoorde en dit alles ten onzen gunste zóó duidelijk neerschreef, dat wij met oprechte dankbaarheid en vereering gaarne buigen voor de almacht van zijn genie.

Hij, wiens naam op programma's voldoende is, om dichte drommen — als toog men ter bedevaart — te doen opgaan naar de Concertzaal.

Hij, wiens Goddelijke Kunst door ontelbare duizenden reeds is gehoord, genoten, gewaardeerd en begrepen, evenwel nooit genoeg door hen kan worden opgenomen.

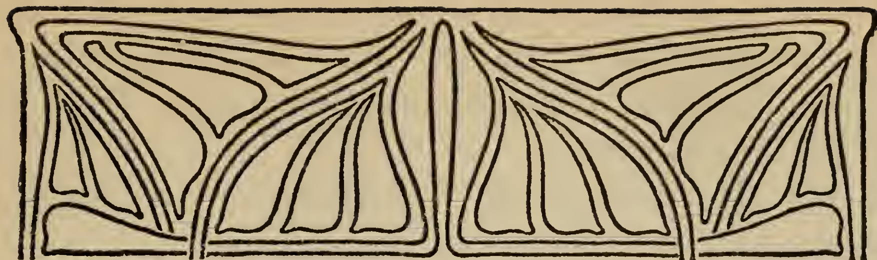
Hij, die geboren is in de eeuw der onvergetelijke genieën; immers in 1749 kwam Goethe, in 1756 Mozart, in 1759 Schiller, in 1770 Beethoven ter wereld, allen der geheele menschheid ten zegen; allen op wie gansch de beschaafde wereld met het volste recht trotsch is.

Aan den eenigen Beethoven, enkele zeer kort saamgestelde bladzijden te hebben mogen wijden, waarvan ik hoop, dat zij eenige belangstelling kunnen verwekken, was mij een groot genot, HIERBIJ DE OVERTUIGING UITSPREKENDE, DAT ZIJ VOLSTREKT GEEN AANSPRAAK MAKEN, VAN DIEP WETENSCHAPPELIJKEN AARD TE ZIJN.

Moge het elk gegeven zijn, geheel onder den indruk te geraken van zijn groot, grootsch, machtig-scheppingsgenie, dan zal men overtuigd worden, dat hij in zijne Goddelijke kunst heeft weten neer te leggen, den rijksten inhoud, in den meest afgeronden vorm, waardoor schoonheid en waarheid op het nauwst werden verbonden, geboren door de kracht van het genie van den grooten philosoof der muziek: Ludwig van Beethoven.

Amsterdam. JACQUES HARTOG.

INHOUD.



BEETHOVEN.

BONN 1770—1827 WEENEN.

I.

LUDWIG, zoon van den Zuidnederlandschen musicus Van Beethoven (Antwerpen), kon zich moeilijk schikken naar de eischen van het leven in zijn ouderlijk huis; er ontstond steeds hevige strijd en tweedracht tusschen de tucht en de wenschen des vaders eenerzijds en het willen en streven van den knaap anderzijds, en het einde van al deze onaangenaamheden was, dat Ludwig als 14-jarige jongen het huis van zijne ouders verliet en de wijde wereld in toog. Hij hoopte zijn dagelijksch brood wel te vinden, want hij was theoretisch nog al, maar practisch voortreffelijk bedreven in de muzikale kunst; daarbij vroolijk van aard, zoodat hij in de Rijnstreek een zeer welkome gast was. Ludwig ging zijn weg eigenlijk zonder doel;

was vandaag hier, morgen daar, verdiende om zoo te zeggen, hetgeen hij noodig had en vestigde zich eindelijk in 1730 te Bonn.

Hier vond hij een nieuw vaderland. De Keurvorst van Keulen — Maximilian Friedrich — woonde in den regel te Bonn en daar hij zeer rijk was — (men beweerde, dat zijn jaarlijksch inkomen meer dan vier millioen mark bedroeg, hetgeen thans, na meer dan 100 jaren, wellicht vijf maal zooveel waard zou zijn) — hield hij er eene groote hofhouding op na en had veel musici noodig. Van Beethoven werd eerst baszanger in de kapel van den keurvorst en toen zijne stem in kracht toenam werd hij ook voor de opera gevraagd, en ten slotte benoemd tot kapelmeester. Nu was zijn scheepje een veilige haven binnengeloopen en kon hij er aan denken, zich een aangenaam bestaan te verzekeren. Hij gevoelde het groote verschil tusschen den muzikantenknaap, die de plunje, welke hij bezat, tot een pakje gebonden, overal meenam en des morgens nooit wist, waar hij den eerstkomenden nacht zou doorbrengen, en den aartsbisschoppelijk-keurvorstelijken kapelmeester, die in zijn ambtsgewaad — eenen rooden rok met goud afgezet, eene groote gepoederde pruik op, onder den eenen arm den driekantigen hoed, onder den anderen eenen dikken stok met gouden knop — deftig en zelfbewust over de straat ging en door een stijven knik den groet beantwoordde, hem door voorbijgangers gebracht. Hij trouwde en had een aangenaam leven; verwierf zich weldra de reputatie van een degelijk componist en werd te Bonn een

gezien man. Hij had een zoon, Johann genaamd, die hij — gelijk te verwachten was — ook in de muziek liet opleiden; deze maakte snelle vorderingen, terwijl zijne mooie stem hem eene goede toekomst voorspelde; maar bij al zijnen goeden aanleg voor muziek, kwam er toch niets degelijks van hem terecht. Hij was luimig, eigenzinnig, wars van ernstigen arbeid en vlijt en zat meer in de kroeg dan thuis bij zijn werk. Door den invloed en de bemoeiing van zijnen vader kreeg hij eene plaats als tenorzanger *en* in de kapel van den keurvorst *en* in de opera; desniettemin bracht hij het niet ver. Den 12^{den} November 1767 trouwde hij met Helena Keverich uit Ehrenbreitstein, verliet het ouderlijke huis en betrok te Bonn eene eigen bescheiden woning in een achterhuis; het wachtwoord was nu, vooral zeer spaarzaam te zijn, want zijn jaarlijksch honorarium bedroeg tweehonderd thaler, en daarvan besteedde hij meer dan een vierde deel in de herberg; hij werd langzamerhand een dronkaard.

Den *16^{en} December 1770* werd de familie vermeerderd door de geboorte van eenen zoon, die ter eere van den grootvader den voornaam Ludwig kreeg. De vader bekommerde zich om zoo te zeggen in het geheel niet om de opvoeding; hij bracht zijnen tijd meestal in de herberg door, terwijl hij, thuis komende voor zijne familie de strenge despoot was; maar de moeder bracht haar kind met alle mogelijke liefde groot, — zij gevoelde zich immers gedrongen een tegenwicht te vormen tegenover de grofheden, onverschilligheden en hardhandigheid van den vader; zij verborg

hem alles, wat hem kon prikkelen of opwinden; als de jeugdige, geniale Ludwig door den vader hard en ruw was behandeld, dan drukte zij haar geliefd kind des te inniger aan haar hart; maar des te eerbiedwaardiger trad de grootvader op, die dagelijks het achterhuis bezocht en veel deelneming betoonde voor zijn kleinkind zonder zich daarbij tot zwakheden te laten verleiden; geheel overeenkomstig de verhoudingen in den huiselijken kring waren ook de bewijzen van aanhankelijkheid van den jongen Ludwig; voor den vader had hij vrees; tot de moeder gevoelde hij zich aangetrokken met alles, wat in hem was en voor den grootvader had hij de grootste vereering.

Na den dood van den laatstgenoemde braken voor de familie Johann van Beethoven bittere dagen aan. De oude grootvader had met zijn inkomen ook nog het huisgezin van zijnen zoon gesteund; deze hulp verviel nu en het inkomen van Johann was zeer ingekrompen; nood en ellende hielden hunnen intocht in het schamele achterhuisje, en daarmede groote zorg, ontevredenheid en voortdurende strijd. Als de vader thuis kwam, dan was hij ontevreden, raasde en tierde, en de arme Ludwig scheen hem maar al te dikwijls in den weg te staan, zonder dat het goede kind iets had misdaan. Zoo werd bij Ludwig de grond gelegd voor het schuwe, dat hem geheel zijn leven bijbleef. Maar de slechte onderlinge verhouding had nog een ander gevolg; de moeder, die zoo weinig vreugde en levensgenot had, hing met alles, wat in haar was, aan hare kinderen, leefde slechts voor hen en deed alles

voor hen. Ludwig sloot zich vast bij haar aan en werd zoo voortreffelijk mogelijk door haar geleid; zij dacht voor hem, zorgde voor hem, liet hem geen oogenblik alleen, zij nam alles op zich, wat haar slechts even mogelijk was, en werd — eigenlijk door hare onuitputtelijke liefde — de oorzaak van zijne onbeholpenheid.

Ludwig ontliep zijnen vader gaarne, maar alleen, als de piano geopend werd, de vader er bij ging zitten en tonen en harmonieën liet hooren, dan kwam de zeer jeugdige Ludwig er bij, plaatste zich voor het instrument, volgde het spel en als de vader pauseerde, raakte hij met zijne kleine vingertjes ook de toetsen aan. Het was natuurlijk, dat de kinderen liefde voor muziek kregen, want zij hoorden den vader dagelijks spelen en zingen en Ludwig had ook nog zijnen eerbiedwaardigen grootvader gehoord; hij, de oudste, toonde dan ook de meeste liefde en den meesten aanleg voor de kunst; daardoor kwam de vader op de gedachte, dat zijn zoon misschien een buitengewoon talent — wellicht een verborgen genie — kon zijn, wel de moeite waard om te worden ontwikkeld; Leopold Mozart had toch zulke grootsche kunstreizen met zijnen Wolfgang gemaakt, waarom zou dat ook niet met Ludwig mogelijk zijn? — Dan zou hij natuurlijk onderwijs moeten hebben, vlijtig leeren en zeer vlijtig studeeren. Dus begon de vader met zijn onderwijs; als nu Ludwig hem niet snel genoeg begreep en de oefeningen niet met de noodige vaardigheid en zekerheid werden uitgevoerd, dan kwam de vader

met den stok en bijna elke les kreeg de goedige, geniale knaap flink slaag.

Maar vorderingen maakte hij en zelfs zeer groote, zoodat de vader spoedig inzag, dat Ludwig eenen anderen, beteren onderwijzer moest hebben. Hij zelf had hem tot zijn 8ste jaar piano en viool geleerd, nu werd Pfeiffer geëngageerd, (die als zeer degelijk musicus en goed hoboïst bekend stond) om de verdere muzikale leiding op zich te nemen en, daar deze geen gebruik maakte van den stok, verkreeg hij binnen zeer korten tijd verbazende resultaten. Als jongske van 10 jaren speelde Ludwig Bach's »Wohltemperirtes Clavier" volkomen duidelijk en zeker en baarde toen reeds algemeen opzien door zijn heerlijk improviseeren. Voor eenen dergelijken leerling ontbrak het niet aan onderwijzers; de hoforganisten Van der Eden en Neefe gaven hem onderwijs op het orgel, in harmonie en compositie, en toen Beethoven 11 jaren oud was, liet hij eenige pianosonaten drukken, die opgedragen werden aan den keurvorst van Keulen; dat was zijn eerste stap in het publiek.

II.

Ware nu het leven in het ouderlijke huis maar aangenamer geweest! Ludwig had van natuur een vroolijk temperament; altijd geneigd tot scherts en humor; maar als hij thuis was, dan bloedde zijn hart;

eene ziekelijke zeer zwakke moeder, die dagelijks gekweld door zware zorgen, bittere tranen schreide, en met zeer bedrukt gemoed hare huiselijke bezigheden naging.

Ach! het hart van den jongen Beethoven verlangde zoo naar liefde; smachtend verlangde hij er naar iemand met innige liefde te kunnen omarmen. Zijn ouderlijk huis bood hem dit — met uitzondering van zijne brave goede moeder — niet, maar de familie van Breuning, die in zijn buurt woonde, had hem een tweede thuis bereid; bij hen ging hij dagelijks in en uit en hier bracht hij de gelukkigste *uren* van zijn kindsheid door, — van gelukkige jaren kan hier niet gesproken worden. De omgang in het huis der genoemde familie had voor hem in elk opzicht groote waarde; daar werd hij opmerkzaam gemaakt op de werken der klassieken, daar ontving hij den onweerstaanbaren drang om zich met literatuur bezig te houden — en door het onderhoud met die fijne, edele beschaafde familie kreeg hij eenen blik op zijn toekomst.

Toen hij 15 jaren oud was, benoemde hem de keurvorst — Max Franz, broeder van Keizer Joseph II — tot zijnen tweeden hoforganist en twee jaren later 1787, zond hij hem naar Weenen, om daar in de kunstwereld te kunnen rondzien. Ludwig was overgelukkig en heeft van deze gelegenheid een degelijk gebruik gemaakt. Vooral verheugde hij zich met Mozart kennis te kunnen maken, wiens werken hij zoo buitengewoon vereerde. Met hem kwam Beethoven dikwijls te saam en speelde meermaals voor hem. Op zekeren dag gaf

Mozart hem een thema op, waarover hij moest fantaseeren. Toen hij geëindigd had, zeide Mozart tot de aanwezigen: »Op hem moet ge bijzonder letten, hij zal ongetwijfeld de wereld van zich doen spreken." Beleefd heeft hij het niet meer — want Mozart stierf, jammer genoeg, kort daarna in 1791 — maar Mozart's voorspelling was zeer juist.

Zoo gelukkig als nu in één opzicht het jaar 1787 voor Ludwig was, zoo treurig was het in een ander opzicht; — zijn beste moeder stierf. Wel is waar, was die edele vrouw van alle drukkende zorgen en angsten verlost, maar Ludwig — die haar nog zoo zeer noodig had — had haar verloren.

Uit Weenen teruggekeerd had hij tevens ook de overtuiging opgedaan, dat zijne theoretische studiën niet veel beteekenden en dat hij daarvoor onder gansch andere leiding moest komen, wilde iets degelijks uit hem worden. Ja, als hij naar Weenen zou mogen en kunnen terugkeeren om bij Haydn les te nemen, dan vertrouwde hij was de weg gevonden, dien hij gaarne wilde bewandelen om iets degelijks te leeren en te zijn. En zie! zijn innigste wensch werd vervuld. De keurvorst zond hem in 1792 nog eens naar Weenen, met de opdracht, dat hij tot Haydn kon gaan om bij hem — en zoo noodig — ook bij anderen zooveel mogelijk te leeren, hetgeen hij nog nuttig voor zich achten mocht.

Beethoven nam dit aanbod dankbaar aan. Opgewekt reisde hij naar Weenen, ging opgetogen naar Haydn om te verzoeken hem te onderwijzen.

Maar den Goddelijken Mozart zag hij niet meer, die had de aarde reeds verlaten.

Vol ijver ging hij aan het werk, studeerde grondig de werken van Händel, oefende zich in het contrapunt onder leiding van zijn genialen onderwijzer. Zijne werken zagen er nu reeds beter uit, dan zijn vroegere; hij zag het hemelsbreed verschil, en negeerde van zijne werken onbarmhartig alles, wat tot dien tijd van hem verschenen was.

Uit dankbaarheid componeerde hij drie trio's als opus 1 en die hij zijnen leermeester opdroeg. Hiermede verloochende hij alles, wat hij te voren had gecomponeerd. In hetzelfde jaar verschenen nog 3 sonaten voor piano als opus 2. De geniale Haydn erkende wel, wat er van Beethoven was en dat het hier niet gold om Pegasus in het juk te spannen, maar slechts om hem voor dwaalwegen te behoeden; hij zag dus bij zijn compositiën velerlei door de vingers, wat niet streng volgens de regels was geschreven; Haydn was tevreden, als de gewenschte indruk werd verkregen, van hetgeen de componist wilde zeggen; Haydn ging uit van het beginsel, dat hierbij wet en regel zijn voor hen, die zonder dezen absoluten wegwijzer zouden vallen; dus niet geschreven waren voor de helden der toonkunst, aan wien de natuur de geschiktheid had verleend, hoog over alles en allen heen te *vliegen*. De schoone, juiste opvatting van Haydn, was voor Beethoven aanleiding genoeg om over zijn leermeester ontevreden te zijn. Op zekeren dag, ging hij, zijn schriftelijk werk onder den arm, in zijn muziekstudiën

diep verzonken, van Haydn naar huis; hij zag en hoorde niets, wat om hem heen geschiedde; daar hield hem plotseling staande de componist Schenk en zeide tot hem: »Ge komt nu van Haydn, maar ge zijt met uwe gedachten niet bij hem, of God weet in welken hemel; laat mij uw werk eens zien? Beethoven gaf het hem en toen Schenk het inzag, hoorde Beethoven telkens: Hm, hm," en zag dat Schenk daarbij het hoofd schudde; Beethoven werd driftig en vroeg haastig: Maar wat valt u daarbij toch zoo zeer op?" »Ach," antwoordde Schenk, »met groote mannen gebeurt het meer, dat zij fouten laten staan; *genie* zijn en *onderwijzer* zijn tweeërlei. Zie, *dat* is verkeerd: en *die* passage hier is ook tegen den regel; hier onderaan is weer een fout." Beethoven rukte hem het schrift uit de handen en joeg er mee naar huis. »Wat is dat?" zeide hij. »Gaat Haydn onverschillig met mij om? Voelt hij niets meer voor mij? Wat moet ik dan bij hem doen, als hij mijne fouten niet verbetert? dan kan ik ook niets bij hem leeren." Het gevolg was, dat hij niet meer naar Haydn, maar naar Schenk ging, om les te nemen.

Deze gebeurtenis is dubbel interessant; ten eerste, omdat daaruit duidelijk blijkt, hoe wantrouwend Beethoven was, hetgeen alleen als uitvloeisel te beschouwen is van de indrukken die hij kreeg van den omgang in zijn ouderlijk huis, want het kwam in het geheel niet overeen met zijn opgewekt temperament dat altijd genegen was tot scherts en spot; en ten tweede, omdat hij later

zelf prompt hetzelfde deed hetgeen Haydn toen gedaan had.

Omtrent 10 jaren later, wijst hem een van *zijne* leerlingen een kwintengang, die hij in Beethoven's kwartetten had gevonden.

»Welnu, wat is dat dan?" vroeg de Meester.

»Dat is toch een fout," zeide de leerling.

»Zoo? Wie zegt dat?"

»Alle theoretici, Albrechtsberger, (Beethoven's latere onderwijzer) en —."

»Ach wat," viel Beethoven hem in de rede, »*ik* zeg, dat het goed is, dat kan mij niemand verbieden."

Zoo dikwijls later een of andere musicus, wiens talent niet verder reikte dan tot het opzoeken van grammatikale fouten — hier of daar een vergrijp tegen eenen regel der compositieleer aanwees, lachte Beethoven er om en zeide vol ironie: »Het is waar, als het niet in de harmonieleer en in de generaalbas staat, dan moet het fout zijn," en wreef zich daarbij schaterlachend in de handen.

Lang duurde het onderwijs bij Schenk niet; Beethoven ging ten slotte les nemen bij Albrechtsberger, den bekenden strengen en onverbiddelijken aanhanger en verdediger van de eenmaal vastgestelde en aangenomen regels en werkte onder diens leiding met stalen vlijt en ijver.

Hij werkte alles uit en door, volgens de voorgeschreven regels en kreeg dientengevolge een dergelijke zekerheid en handigheid, dat hij zich later kon veroorloven ook uitzonderingen op die regels te maken, —

die toch niet absoluut maar volgens de werken der groote meesters slechts te saamgestelde abstractiën zijn.

III.

De maatschappelijke positie van Beethoven te Weenen was in elk opzicht aangenaam. Hij kwam met allerbeste aanbevelingen van den Keurvorst van Keulen naar Weenen; genoemde keurvorst was tevens de broeder van Keizer Joseph II, hetgeen natuurlijk tengevolge had, dat geheel de adel den jongen kunstenaar welwillend gezind was; en toen Beethoven door buitengewone werken blijken gaf, dat hij ook bijzondere aandacht waardig was, toen waren hem niet alleen alle deuren geopend, maar geheel de adel voegde zich er naar, dat hij andere, veel vrijere, opvatting had over verschil van stand, dan zij.

De familiën Lobkowitz, Lichnowsky, Kinsky, Esterhazy behandelden hem niet, als behoorde hij tot lagen stand; zij lieten *den adel van zijn geest* gelden boven den adel door geboorte en gingen hartelijk en vriendelijk met hem om. Eveneens behandelde hem zijn leerling de aartshertog Rudolf. Beethoven kon het niet anders verdragen. Hij was volbloed republikein, ten volle overtuigd, dat alle menschen met dezelfde waardigheid, met gelijke rechten en plichten door God op aarde gezonden waren, en dat het toevallige verschil

van stand, door het burgerlijk leven eerst duidelijk geworden, het onderlinge verkeer der menschen niet verder mocht in den weg staan, dan door hun werkkring werd aangeduid.

Dat de rijke kon *rijden*, terwijl Beethoven *te voet ging*, was natuurlijk; dat de meester *beveelt* en de ondergeschikte *gehoorzaamt*, vond hij ook juist; maar dat Beethoven met een baron anders zou gesproken hebben, dan omgekeerd deze met hem — dat vond hij niet juist.

In deze opvatting is Beethoven werkelijk een man van antieke grootheid; men moet de hooge adel te Weenen van destijds het getuigenis geven, dat hij tegenover hem zich op waardige wijze gedroeg. De hovelingen schrikten dikwijls, als Beethoven zich absoluut niet voegde naar de regelen der etiquette, maar b. v. in een prins niets anders zag dan een mensch; als hij bij den aartshertog Rudolf kwam, om hem piano- en compositieonderwijs te geven, dan maakte de hofmaarschalk zich meermalen boos, maar alle fijne en dikwijls zeer duidelijke wenken hielpen niets, Beethoven voelde zich niet te kunnen schikken naar de gebruiken bij het Hof. Integendeel, als hem de voortdurende herinnering en vingerwijzingen lastig werden, dan beklaagde hij zich openhartig in ronde woorden bij den Aartshertog zelf, en deze beval den hofmaarschalk om »meester Beethoven" met rust te laten en vrij om de hofetiquette in acht te nemen".

Hoe heerlijk en vrij de verhouding en hoe onge-

dwongen de omgang was tusschen onderwijzer en leerling, daarvan getuigt hunne briefwisseling. Bijvoorbeeld: Beethoven schrijft 27 Mei 1813 van Baden (bij Weenen) uit aan den Aartshertog: »Ik heb de eer u mijne aankomst te Baden te melden, waar wel is waar nog weinig menschen zijn, maar des te heerlijker en schooner is daar de natuur".

Aartshertog Rudolf antwoordt:

»Geliefde Beethoven! Met groot genoegen heb ik uit uwen brief van 27 dezer, die ik gisterenavond kreeg, uwe aankomst in mijn mooi Baden vernomen en hoop, — als uw tijd het veroorlooft — morgen in den voormiddag u bij mij te zien, daar het oponthoud, al is het nog maar slechts van eenige dagen, reeds zóó gunstig voor mijne gezondheid is, dat ik, zonder nadeel te vreezen, muziek hooren en zelf beoefenen kan. Ik hoop, dat ook uw oponthoud in deze gezonde en schoone streek dezelfde uitwerking op uw welzijn moge hebben, dan zou mijn doel, u eene goede woning te bezorgen, volkomen bereikt zijn.

Baden, 7 Juni 1813. Uw vriend Rudolf."

Op deze eenvoudige, ongekunstelde manier verkeerden vorst en toonkunstenaar met elkander.

Zoo schrijft Beethoven 23 Augustus 1824 ook weer van uit Baden aan den Aartshertog: »Ik leef — hoe?! gelijk een slak; het slechte weer brengt mijn gestel zeer achteruit en onmogelijk is het bij de bewoners

en tegenwoordige bezoekers van Baden de heerschappij in huis te bewaren."

Kwam iemand met zekere hoovaardigheid bij of tot hem, dan wist hij hem wel op zijne plaats te zetten. Prins Louis Ferdinand van Preussen, neef van Frederik II, dezelfde, die 10 Oct. 1806 op het slagveld bleef, eene zeer begaafde persoonlijkheid, was een groot vereerder en bewonderaar van aartshertog Karl en kwam na den vrede van 1795 en na de onvergelijkelijke aanvoering van het leger door evengenoemden aartshertog in het jaar 1796 zelf naar Weenen, om Karl, den held te leeren kennen.

Bij deze gelegenheid gaf eene hooggeplaatste dame uit een beroemd geslacht ter eere van den Prins eene soirée, waar ook muziek zou worden gemaakt, want Louis Ferdinand was een even degelijk kenner van muziek, als pianist en componist. Hij was een man, die eene persoonlijkheid als Beethoven ten volle wist te waardeeren, daarom werd ook hij uitgenoodigd. Alles ging goed en tot algemeene tevredenheid, tot eindelijk de gegaloneerde bedienden de schuifdeuren van de eetzaal openden en de Gravin haar gasten noodigde aan tafel te gaan.

Men trad de zaal binnen, nam plaats — daar ziet Beethoven, dat voor den prins en eenige personen van hoogen adel eene afzonderlijke tafel is gedekt, opdat zij niet aan dezelfde tafel met het overige gezelschap zouden zitten. Op hetzelfde oogenblik staat Beethoven — die zich diep in zijn menschenwaarde gekrenkt gevoelde — van zijne plaats op, loopt haastig de deur

uit — en weg is hij. De gasten verschrikten over een dergelijk gedrag; Mevrouw de Gravin vond dit zeer eigenaardig, maar Louis Ferdinand dacht bij zich zelf: »Als ik Beethoven was, zou ik hetzelfde gedaan hebben."

En omdat Prins Louis Ferdinand niet alleen hoog verheven zich gevoelde boven elk vooroordeel, maar ook een degelijk karakter had, zoo gaf hij eenige dagen later ook eenen muziekavond, en inviteerde daarbij de meerderheid van hetzelfde gezelschap, en toen het souper begon, moest Beethoven rechts en Mevr. de Gravin links van den Prins zitten. Dat was de zelfvoldoening, die een man van geest gaf aan den dichter in tonen, die wel is waar niet geadeld was door de genade van den Keizer, maar door God.

Maar Beethoven kon ook niet verdragen, dat de menschen hem zeer onderdanig waren en veel complimenten maakten. In het jaar 1823 betrok hij bij Hetzendorf een villa op het schoone landgoed van Baron Pronay. Geheel onverwachts verzocht hij reeds na korten tijd zijnen vriend Schindler, om hem toch te helpen, eene woning te Baden te zoeken om daarheen te verhuizen, want hier kon hij het niet uithouden; de Baron stoorde hem in zijne heerlijkste gedachten, daar hij, »altijd diepe buigingen maakte, zoo dikwijls hij hem ontmoette." En Beethoven verhuisde eenvoudig weer naar Baden.

IV.

Een zware slag trof Beethoven, toen in het jaar 1801 — zijn hooge begunstiger, de Keurvorst van Keulen, stierf en daardoor ook de finantiëele steun ophield, dien hij steeds van hem kreeg. Hij was nu op zich zelf aangewezen en moest zien, hoe hij zich door les te geven en door den verkoop van zijne composītiën het noodige kon verschaffen. Zeer dikwijls had hij het hoogst moeilijk; maar desniettemin bleef hij te Weenen en gaf zijne vrijheid en zijn gevoel van onafhankelijkheid niet prijs.

Acht jaren later (1809) werd hem door Hieronymus, Koning van Westphalen, de betrekking aangeboden van Hofkapelmeester te Kassel; Beethoven ging met zich zelf te rade, of hij het al of niet zou aannemen. Hij was er wel toe genegen, omdat hij dacht daardoor uit geldelijken nood te komen, maar zijne vrienden aartshertog Rudolf, vorst Lobkowitz en Graaf Kinsky verzekerden hem levenslang een jaarlijksch inkomen van 4000 Oostenrijksche guldens, onder de eenige voorwaarde, dat hij het land niet verlaten mocht. Niemand was blijder dan hij, want hij zou toch niet gepast hebben aan het Hof van koning Hieronymus. Hij bleef te Weenen, bracht de zomermaanden door te Mödling, Nuszdorf, Heiligenstadt of Baden en leefde alleen voor zijne door hem zoo zeer geliefde kunst.

Iedereen kende hem ook, en zelfs de boeren uit den omtrek hadden eerbied voor hem en hielden van hem, omdat hij een open, eerlijk karakter had en op voor-

treffelijke en aangename wijze met hen omging. Hoe dikwijls zagen zij hem in diepe gedachten verzonken stil zijnen weg gaan, melodieën voor zich heen neuriënde.

Dikwijls ontmoetten zij hem blootshoofds loopende, omdat hij den hoed verloren had; meermalen ging hij onder eenen boom liggen en componeerde in gedachte en merkte niet, dat het inmiddels nacht geworden was, totdat het een of ander naderend gedruisch hem uit zijne droomen deed ontwaken. De schaduwrijke allee van noteboomen, die van Nuszdorf naar Grinzing leidt, noemt men daar nog de *Beethoven allee*, want hier kon men hem dikwijls ontmoeten. Met de meeste achting en kalmte gingen de boeren hem voorbij; niemand groette hem, omdat men hem niet wilde storen. Zoo ging hij eens uit op eenen zeer kouden winterdag, toen wegen en velden diep onder sneeuw bedolven waren, liep zonder bepaald doel of richting en bleef dienvolgens hier of daar wel eens steken, omdat hij niet verder kon. Een melodie neuriënde nam hij een blad papier en potlood uit den zak, noteerde een en ander, neuriede dan weer verder, sloeg er de maat bij en merkte niet het geringste, van hetgeen om hem heen gebeurde. Maar daar kwam een boer met eenen wagen beladen met hout en zag, toen hij in eenen hollen weg was gekomen, dat Beethoven in diep gepeins verzonken stond. Wat te doen? Men kon en wilde hem toch niet storen. Dus bleef de boer met paard en wagen stilstaan. Maar daar kwam een tweede wagen, die voerman vloekte, dat de voorste wagen niet doorreed; de eerste voerman draaide zich echter om en wenkte met

de zweep om niet door te rijden, want: »Daar staat de overste der muziek!" En dat was voldoende. De tweede bleef eveneens staan, en toen de derde kwam, werd hem hetzelfde gezegd en ook zijn wagen stond stil en de geheele rij wagens bleef staan, tot Beethoven uit eigen beweging verder ging.

Daar hij voortdurend stil voor zich heen componeerde, nam hij natuurlijk weinig notitie van hetgeen om hem heen gebeurde, vergat dikwijls iets en wist nooit, hoe laat het was. Het gebeurde dikwijls, dat hij 2 of 3 uren na den bepaalden dinertijd thuis kwam; hij vergat ook wel eens heelemaal thuis te komen en zijne huishoudster had hierdoor veel te verduren. Hem zelf troffen echter nog heel andere onaangenaamheden. In het begin van den zomer 1821 zocht hij voor het eerst eene woning te Baden, waar hij nog niet bekend was. Hij vindt een woning bij den koperslager Bayer en is in onderhandeling met de vrouw des huizes over de voorwaarden; daar komt op eens een politieagent met eenen kellner binnen en arresteert den vreemdeling, die — in de naastbijgelegen restauratie gegeten en gedronken had en blootshoofds zonder te betalen weg was gegaan. Hij wordt op het politiebureau gebracht en de evenbedoelde verhuurster slaat de handen in elkaâr en zegt: »Nou, daar zouden wij eenen raren kerel in huis gekregen hebben. Hij kwam mij dadelijk zeer verdacht voor, omdat hij blootshoofds kwam". Toen Beethoven echter voor den burgemeester zijn naam noemde en de vergeten schuld had voldaan, werd hij dadelijk vrij gelaten. Nu kwam hij — met zijn hoed op — weer bij

vrouw Bayer en teekende het huurcontract, maar toen zij hem om een soort »pand" vroeg, zeide hij verwonderd: »Beste vrouw, ik heb u straks reeds tien gulden in papier gegeven; is dat niet genoeg?" De vrouw beweerde, dat zij niets van hem ontvangen had; en Beethoven hield stokstijf vol, dat hij het reeds gegeven had; hij trok zijne portefeuille uit zijnen zak en zeide: »ziet u maar, hier zat straks een biljetje van 10 gulden; waar kan dat gebleven zijn, als ik het u niet gaf?" Opnieuw opende hij zijne portefeuille en zeide: »u ziet toch zelf, dat het er niet meer — ja, het is er toch nog! — Hier hebt ge het."

Niet minder onaangenaamheden werden hem door zijne doofheid berokkend. Zijn gehoor was reeds in 1797 — dus op 27-jarigen leeftijd — zwakker geworden; drie jaren later had hij het geheel verloren. Men kan zich wel voorstellen, wat doofheid voor eenen toonkunstenaar juist dat voor Beethoven beteekent, en begrijpen hoezeer Beethoven onder die omstandigheid leed, hoe diep ongelukkig, hij zich gevoelde. In eenen brief van 29 Juni 1800 aan zijnen vriend Wegeler te Coblenz komen de volgende regels voor: »Ik kan zeggen, dat ik mijn leven ellendig doorbreng. Sedert 2 jaren reeds vermijd ik elk gezelschap, omdat het mij niet mogelijk is, tot de menschen te zeggen: »ik ben doof." Als ik een ander vak beoefende, dan kon het nog gaan, maar in mijn vak is dat een verschrikkelijke toestand. Mijn bestaan heb ik reeds dikwijls vervloekt. Maar Plutarchus heeft mij tot gelatenheid gebracht. Ik wil, als het even mogelijk is,

mijn noodlot trotseeren, alhoewel er oogenblikken in mijn leven zullen komen, waarin ik het ongelukkigste schepsel Gods zal zijn."

En in eenen brief aan denzelfden vriend van 16 Nov. 1801 leest men: »Gij kunt het nauwelijks gelooven, hoe eenzaam en treurig ik mijn leven sedert twee jaren heb doorgebracht; mijn zwak gehoor komt mij overal voor als een spook; ik ontvlied de menschen; ik moet een menschenhater schijnen en ik ben het toch zoo weinig. Ach! de geheele wereld zou ik willen omarmen, als ik van deze kwaal verlost ware." Ten slotte moge nog gewezen worden op een paar volzinnen uit eenen brief van 2 Mei 1810 (ook aan Wegeler): »Ik zou gelukkig zijn, misschien wel een der gelukkigste menschen, als niet de duivel in mijne ooren zat. Als ik niet ergens gelezen had, dat de mensch niet vrijwillig uit het leven mag gaan, zoo lang hij nog nuttig kan wezen, ik zou er sedert geruimen tijd niet meer zijn — ik zou mij het leven hebben benomen."

De doofheid nam meer en meer toe, tot hij volslagen doof was. Hij merkte van week tot week, dat hij met de wereld niet meer kon omgaan; alle middelen, die men hem aanbeval, gebruikte hij; maar niets hielp. Eindelijk viel de uitspraak over zijn lot. Maar dat was verschrikkelijk. Den hardhoorende, den doove ging men uit den weg, omdat het lastig was, zich met hem te onderhouden; toen hij zóó doof was, dat hij niet het minste geluid meer kon hooren, schafte hij zich zakboekjes met potlood aan — door hem conversatieboekjes genoemd —; want als men hem iets

wilde vragen, of als men hem wilde antwoorden, dan moest dat alles opgeschreven worden. Die echter niet met hem omgaan *moesten*, en die niet door bewondering, vereering of eerbied zich tot hem aangetrokken gevoelden, die kwamen niet in zijne nabijheid. Hij werd — omdat hij niets hoorde — natuurlijk steeds ongeschikter om te dirigeeren; hij hield geen maat meer; kon noch op koor noch op orkest meer letten. Men heeft nog eenigen tijd uit medelijden met den ongelukkigen componist, dezen eigenlijk onhoudbaren toestand laten voortduren; ten slotte bleef toch niets anders over, dan dat men het harde woord over de lippen moest brengen: »Gij kunt het niet meer; wij kunnen u niet gebruiken"; en daar hielp ook geen voorzichtige omschrijving van den toestand; Beethoven begreep, hetgeen hem gezegd werd, maar het was hem ook volkomen duidelijk, dat men met hem reeds zeer veel geduld had gebruikt en dat men uit medelijden zijnen toestand wat had ontzien, alvorens men er toe gekomen was om hem te zeggen, hetgeen hun *en* Beethoven bitter leed deed.

Kunstreizen maken, deelnemen aan muziekuitvoeringen; kon hij niet meer; zijn pianospel werd steeds onduidelijker en gebrekkiger, omdat hij niet meer hoorde hoe zacht of hoe sterk de toon klonk en hoe ontzettend ontstemd het instrument dikwijls was; het was pijnlijk hem te hooren spelen, zoodat hij ten slotte ook dat geheel moest laten. Op het gelaat van hen, die er bij tegenwoordig waren, was het diepste medelijden te lezen.

Maar niet slechts de doofheid maakte hem ongelukkig; o, neen! er drukte hem nog iets anders. Zijne beide broeders waren hem naar Weenen gevolgd; Carl — de oudste — was eerst piano-onderwijzer te Weenen en kreeg later, door voorspraak van Ludwig de betrekking van kassier bij de Oostenrijksche Nationalbank.

Johann — de jongere — eigenlijk apotheker, werd een vermogend man. Beide broeders worden in den regel wat al te zwart geverfd; bij Thayer (de uitvoerigste biograaf van Beethoven) kan men lezen, dat zij slechts zeer gewone, zeer materiëele personen waren, die hunnen beroemden broeder niet begrepen en geen flauw begrip hadden van zijne groote beteekenis; in één woord, beiden hadden eene van Ludwig ver afwijkende wereldbeschouwing. Daarom kon hij zich met hen niet verstaan, alhoewel Johann hem meermalen aangeboden heeft, hem in zijn huis op te nemen en voor hem te zorgen.

Ludwig was echter door zijn groot ongeluk zeer prikkelbaar, wantrouwend en heeft daardoor menige vriendelijke hand van zich afgestooten; daarom konden de broers niet met elkander omgaan, hoewel zij in elkander belang stelden.

Op Nieuwjaarsdag 1823 wilde Johann zijnen broeder Ludwig gaarne feliciteeren, maar waagde het niet naar hem toe te gaan; hij zond hem dus zijn kaartje. Ludwig zat juist met zijnen intiemen vriend Anton Schindler (deze heeft zich na Beethovens dood als muziekgeleerde te Frankfort a/M. gevestigd) aan tafel, toen

het kaartje werd afgegeven: »Johann van Beethoven, Gutsbesitzer.” Ludwig schreef onmiddellijk op den achterkant: »Ludwig van Beethoven, Hirnbesitzer,” en zond het dadelijk terug. Hieruit moet men niet opmaken, dat Johann tegenover zijnen broer den grooten heer wilde spelen; zijne positie, als iemand, die er een landgoed op na kan houden, heeft hem zeker genoegen gedaan, maar ook om zijnen broeder Ludwig in kennis te stellen van zijne goede positie; dat hij op het kaartje had doen drukken »Gutsbezitzer” is voorzeker volgens het toenmalige gebruik aldaar.

In allen gevalle is het nu moeilijk te beslissen, of Ludwig met zijn antwoord: »Hirnbesitzer” eene hatelijkheid wilde zeggen, of dat hij weer eene grap wilde maken, daar hij toch steeds tot schertsen geneigd was. Dat hij veel van zijne broers hield, kan bewezen worden, door verschillende brieven enz., die nog van Beethoven bestaan, maar vooral ook door zijn testament.

Zijn broer Carl had eene vrouw, die wanordelijk, verkwistend en bovendien van lichtzinnige levenswijze was, zoodat zij haren man een ongelukkig leven bezorgde. Hij heeft Ludwig dikwijls uit geldelijke moeilijkheden geholpen; Ludwig wilde hem echter niet bezoeken, omdat hij eenen hekel aan diens vrouw had. Toen Carl aan het einde van het jaar 1815 stierf, had hij in zijn testament zijnen broer Ludwig verzocht, dat hij zijnen negenjarigen zoon Carl tot zich zoude nemen, opdat hij niet in handen van zijn moeder zou blijven, van wie hij geen goeds kon leeren. Ludwig verklaarde zich dadelijk bereid om aan den wensch van

den overledenen broeder te voldoen; maar de moeder gaf haar kind niet af; het liep uit op een proces en eerst na de uitspraak der rechtbank — waar Ludwig de geheele ellendige levenswijze van zijne schoonzuster had bekend gemaakt — werd de jeugdige Carl onder zijn toezicht gesteld. Hij nam hem met werkelijk vaderlijke liefde aan; richtte zijn huisgezin er voor in; hij was kind met het kind, liep, speelde met hem en, zoo als een ooggetuige berichtte, »hij hing met gansch zijn hart aan het kind," maar hij had niet den geringsten dank er voor; de zoon van zijnen broer was oorzaak van zijn verder kommervol leven; voortdurend werd hij door zorgen en angst gekweld. De moeder van den jeugdigen Carl wist voortdurend geheime correspondentie met hem te houden; de jongen gaf onbewimpeld te kennen, dat hij zich voor zijnen dooven oom met zijn onaangenaam uiterlijk schaamde, waarover Ludwig dikwijls de bitterste tranen weende; somtijds gebeurde het, dat Carl wegliep, opgezocht en teruggebracht moest worden. Het was een jongen van talent; maar zeer lichtzinnig; elke ernstige toespraak van den goedhartigen oom hielp niets.

Zoo ging het jaar in, jaar uit. Carl was jongmensch geworden, leidde een zeer lichtzinnig leven, waardoor zijn oom telkens in moeilijkheden geraakte; elke ernstige vermaning en waarschuwing stiet op hem af. Hij was op de Universiteit ingeschreven; en daar hij absoluut niets uitvoerde, werd hij verwijderd. Nu bracht zijn oom hem op de Polytechnische school; maar daar ging het niet beter; de neef leidde zulk een woest,

onbesuisd leven, maakte zóóveel schulden, dat hij ten einde raad, een pistool kocht om zich het leven te benemen. Het schot was echter niet doodelijk; badende in zijn bloed werd hij bij zijnen oom thuis gebracht, gevolgd door de politie, die hem als misdadiger opeischte en Beethoven moest beleven, dat deze smet aan zijnen naam kleefde. Einde Sept. 1826 was de neef hersteld en kwam weer bij zijnen oom thuis, maar onder voorwaarde, dat hij binnen 24 uur Weenen moest verlaten. Beethoven wilde hem echter niet loslaten en zijn broer Johann nam nu beiden tot zich op zijn landgoed te Krems. Hier bleven zij negen weken, toen kon Ludwig het niet langer daar uithouden; het ruwe jaargetijde liet zijne gewenschte wandelingen niet meer toe; bovendien, door zijnen broeder niet begrepen, gering geschat, door zijnen neef gekrenkt, had hij voortdurend verdriet en groote onaangenaamheden. Daarom reed hij 2 Dec. 1826 — hoewel reeds ongesteld — naar Weenen terug. Door de reis in het ongunstige jaargetijde was zijn kwaal erger geworden; hij gevoelde zich zeer ziek, ging te bed en zond zijnen neef (die met hem mede moest gaan, omdat hij niet alleen mocht reizen, en de wagen bovendien weer terug moest) naar eenen dokter. Carl ging echter naar een koffiehuis, speelde biljard en toen hem tijdens het spel de boodschap van oom inviel, verzocht hij eenen bediende uit het koffiehuis om eenen dokter te roepen. Carl bekommerde zich er verder niet om, reed eenvoudig naar huis, terwijl de bedoelde bediende zijn opdracht vergat uit te voeren. Zoo lag Beethoven,

zwaar ziek aan longontsteking, hulpeloos te bed; de doctoren — Braunhofer en Staudenheim — die hem vroeger bijstonden en hem steeds zeer lastig vonden, weigerden hem nu op te zoeken, ofschoon zij bij herhaling er om verzocht werden. De bovenbedoelde koffiehuisbediende werd drie dagen later zelf ziek en toen hij in de kliniek van professor Wawruch gebracht werd, herinnerde hij zich de opdracht, die hij tot nu toe vergeten had, en heeft toen genoemden professor gevraagd naar Beethoven te gaan. Toen deze bij hem kwam, vond hij hem zwaar ziek en zag ook, dat hij reeds waterzucht had. Den 18en December werd de eerste operatie gedaan, den daaropvolgenden 27sten reeds de vierde; kortom met reuzenschreden naderde het einde. Den 24en Maart hield Beethoven zich steeds met zich zelven bezig om na te gaan, wien hij zijne hartelijke dankbetuigingen nog moest geven en droeg zijn' besten vriend Schindler op, die alle uit zijnen naam over te brengen. Omstreeks 1 uur 's middags kwam van zijnen uitgever Schott te Mainz een kistje, inhoudende twee flesschen goede Rüdesheimer en twee flesschen, gevuld met drank van zeker soort kruiden getrokken, die tegen waterzucht heilzame uitwerking zouden kunnen hebben. Schindler plaatste de 4 flesschen op een tafeltje voor zijn ziekbed. Beethoven zag dat en zeide: „jammer! o jammer! het is te laat." Dat waren zijne laatste woorden. De doodstrijd begon, die meer dan tweemaal vier-en-twintig uren aanhield; Beethoven's krachtige natuur verzette zich hevig tegen de oplossing. Op den avond van 26 Maart betrok de

lucht, zware donkere wolken dreven boven Weenen; een verbazend hevig onweder kwam opzetten; de aarde dreunde, het huis beefde. De stervende Beethoven, die zeer ijlde, werd rustig. Zoo lag hij gedurende een kwartier; doodzweet brak hem uit, dat hij nog trachtte af te vegen, te vergeefs zijnen zakdoek zoekende; de vrouw van Hummel, die voor zijn bed stond, bewees den stervende dezen laatsten liefdedienst. Tegen 6 uur in den namiddag had hij opgehouden te leven.

Den 29en Maart 1827 bewoog zich eene onafzienbare menigte door de straten van Weenen, om hetgeen sterfelijk was aan het onvergelijkelijke genie Beethoven, ter laatste rustplaats te brengen; den edelen strijder, die zooveel tijdens zijn leven geleden had. De levenstijd was voor hem afgeloopen, hij trad nu de periode van onsterfelijkheid in.

V.

Ludwig van Beethoven had van de natuur den volledigen aanleg gekregen om niet alleen op het gebied der muziek »de meester aller meesters", maar ook voor zijn persoon recht gelukkig te worden; dat hij het niet werd, maar integendeel zich diep ongelukkig gevoelde, zoodat slechts zijne zedelijke overtuiging hem terug hield om zelf de hand aan zijn leven te slaan, — daarvoor is de oorzaak te vinden in de

groote moeilijkheden, die hij ondervond in zijn bestaan, ten eerste in de onaangename verhoudingen en toestanden in zijn ouderlijk huis, waardoor hij menschenschuw, wantrouwig en onpractisch werd; ten tweede in de verschillende toevalligheden zooals b.v. het verschil van karakter tusschen hem en zijne broeders; de lichtzinnigheid van zijnen neef en dergelijke; ten derde in zijne doofheid. Zijn temperament drong naar geluk en vreugde; hij was steeds tot scherts en aangename plagerij geneigd. Duizenden kleine trekken kunnen dit bewijzen, b. v. op zekeren dag maakte hij kennis met eenen zekeren *Hoffmann*, die op de eerste lettergreep van zijn naam een sterke klemtoon legde; dadelijk ging Beethoven zitten en componeerde op humoristischen aard den tekst: »Ich heisze Hoffmann und bin kein *Hof*man". Op een ander, die Schwencke heette, componeerde B.: »Schwenke dich, schwenke dich, ohne Schwänke schwenke dich!"

Een van zijne vereerders bracht hem eenige beschreven vellen notenpapier en zeide hem: »Hier habe ich Ihr *Trio* in C-moll für Pianoforte, Violine und Violoncell op. 1 n⁰. 3 als *Quintett* arrangirt; sehen Sie es doch einmal an und sagen Sie mir, was Sie davon halten."

Beethoven legt dit arrangement voor zich neer, bladert het werk door, vindt het zeer gebrekkig, maar het vele werk door den schrijver daaraan gedaan, opent weer zijne humoristische ader; hij verbetert en verbetert en blijft steeds verbeteren in dat werk, maar zóólang, dat er ten slotte niets meer te verbeteren

valt, slaat het werk dicht en schrijft op het titelblad: »Bearbeitetes Terzett zu einem vierstimmigen Quintett vom Herrn *Gutwillen*, und aus dem Scheine von fünf Stimmen zu wirklichen fünf Stimmen an's Tagelicht gebracht, wie auch aus grösster Miserabilität zu einigem Ansehen erhoben vom Herrn Wohlwollen. Wien am 14 August 1817."

In eenen brief van den 6en Januari 1816 aan de zangeres *Milder* (gehuwd met Hauptmann) te Berlijn komt het volgende voor: »Antworten Sie mir bald, baldigst, sehr geschwind, so geschwind möglich, aufsgeschwindeste", en sluit met eene zeer luimige compositie. Wij kennen eenen brief van 13 Mei 1825, geschreven aan Dr. Braunhofer; hij bevat een medisch consult als dialoog en eene compositie van dien tekst:

»Doctor sperrt das Thor dem Tod.
Note hilft auch aus der Noth".

Bij zijn opgewekt gemoed had hij ook iets kinderlijks, waardoor hij zich zoo door en door gelukkig kon gevoelen.

De harpfabrikant Stumpff te Londen, een groot vereerder van den meester, zond hem als bewijs van hoogachting alle werken van Händel in 40 foliodeelen ten geschenke. De zending kwam aan, eenige dagen voor zijnen dood, hij verheugde zich er mede en liet dadelijk alle deelen op zijn bed brengen, om ze zoo dikwijls, als hij kon, in te zien; hij bladerde er voortdurend in en roemde allen, die hem bezochten, de grootheid van Händel. Eveneens was hij verheugd,

toen men hem, ook omstreeks dezen tijd, eene afbeelding van het geboortehuis van Haydn ten geschenke gaf; hij kon het niet genoeg bekijken en zeide bij herhaling, dat hij zich gelukkig gevoelde, de afbeelding te bezitten van de arme hut, waarin een zoo beroemd man geboren werd. Beethoven's gemoed was van zeer aanhankelijken aard. De brieven aan zijnen broeder Johann ademen oprechte broederliefde en zijn meestal onderteekend: »Uwen trouwen broeder Ludwig".

Het huwelijk zou hem gelukkig hebben kunnen maken, mits hij een verwante ziel had mogen ontmoeten, die er niet tegen op had gezien, haar leven met het zijne te verbinden, — maar hem, den stokdoove, was dat geluk niet beschoren.

Hem ontbrak de vrouw, die hij had kunnen beminnen, de huisvrouw, die hem het leven gemakkelijk en aangenaam zou hebben kunnen maken; hij was gedoemd steeds met vreemden, die alleen op eigen voordeel bedacht waren, te moeten omgaan en welke niet de minste belangstelling voor hem toonden. Als men zijn dagboek doorbladert, dan getuigt haast elke bladzijde van kommer, verdriet en last. Zoo leest men bijvoorbeeld in het jaar 1819:

16 Mei.	De keukenmeid de dienst opgezegd.
19 »	De keukenmeid is vertrokken.
20 »	De werkster kwam heden in dienst.
1 Juli.	De nieuwe keukenmeid is gekomen.
28 »	Des avonds is de keukenmeid weggeloopen.
30 »	De werkster uit Unter-Döbling is mij komen helpen.

En zoo ging het voort. Van hoeveel verdriet en ongelukkige uren getuigen die paar regels!

Zalig zou Beethoven zich gevoeld hebben, als hij kinderen aan het vaderhart had kunnen drukken. Maar dat genot was hem ontzegd en toen hij den vaderloozen neef tot zich nam, had hij juist van dezen het meeste verdriet.

»Ach! plaag mij toch niet zoo zeer," schreef hij hem 9 Juni 1825, van uit Baden, »de man met de zeis zal toch niet meer zoo lang uitblijven," en in de maand September daaropvolgende schrijft hij: »Er zal toch, hoop ik, nog wel iemand te vinden zijn, die mij mijne oogen toedrukt."

In het jaar 1799 werd hij muziekonderwijzer van de jonge gravin Julia Guicciardi; spoedig gevoelde de leerlinge zich zeer aangetrokken tot haren onderwijzer; deze omstandigheid was de weg tot eene hartelijke, innige liefde. Een brief van Beethoven aan haar van 6 Juli 1803 begint als volgt: »Mijn engel, mijn alles, mijn ik! — Heden slechts weinig woorden maar met potlood, met het uwe"; deze enkele woorden zijn voldoende, om de gemoedsstemming van Beethoven te leeren kennen. Zijn »engel" heeft hij ook de »Sonate quasi una fantasia" op. 27 n°. 2 bekend als »Mondscheinsonate," opgedragen.

Maar het kwam anders uit. In 1805 huwde genoemde Julia met Graaf Gallenberg en reisde met hem naar Italië; zij kon evenwel Beethoven, haren vroegeren muziekonderwijzer, niet vergeten.

Dat hij Julia niet zijne vrouw mocht noemen, begreep

Beethoven maar al te zeer; hij had te veel edelen mannentrots, om zich door eene grafelijke familie als veracht indringer te laten behandelen. Vrij, onafhankelijk wenschte hij naast iedereen te staan; met eenen lageren rangkon hij zich niet tevreden stellen.

Nog van eene tweede periode, waarin Beethoven gevangen zat in de strikken der liefde, wensch ik hier kort te gewagen. Het waren de dagen, dat hij Gravin Therese von Brunswick tot zijne leerlingen mocht tellen; de onderlinge verstandhouding was innig en werd steeds inniger. Genoemde Gravin had Beethoven haar portret in olieverf geschonken (geschilderd in 1806 door Ritter J. von Lampi). Op den achterkant had zij eigenhandig geschreven:

»Dem seltenen Genie
Dem grossen Künstler
Dem guten Menschen"
von T. B.

Het Beethoven-huis te Bonn bezit dit portret, door Beethoven steeds zorgvuldig bewaard. Maar ook zelfs bij de hartelijke genegenheid van beiden mocht het Beethoven toch niet gelukken Therese zijne echtgenoote te noemen; het bereiken van zijn doel stiet ook hier af op dezelfde bezwaren door hare familie, die de vroegere plannen met Julia Guicciardi in duigen wierpen. — Beethoven was immers niet van adel!!! — Alsof zijne heerlijke kunst, de adel van zijn genie hem niet verre verhief, boven adel van geboorte! — In zijn gesprekken met adellijken was hij altijd heel eenvoudig, zeer ongekunsteld; hij gedroeg zich daarbij

volkomen vrij. Tot prins Louis Ferdinand, reeds vroeger genoemd, zeide hij, toen hij hem had hooren spelen, op eenen toon van waardeering: »U speelt niet als een prins, of als een koning, maar als een degelijk pianospeler." En dat was geene vleierij; want Beethoven heeft nooit gevleid.

Hij was een vurig bewonderaar van Napoleon I, dien hij beschouwde als de redder van het edele Fransche volk uit de gruwelen der revolutie, als de groote wetgever en leider van het grootsche volk op den weg naar vrijheid en zelfregeering. Zijne vrienden beschouwden den toestand echter gansch anders en zagen in Napoleon den toekomstigen tyran, maar Beethoven zelf was veel te eerlijk, dan dat hij zoo iets kon gelooven; en daar zijne vereering eene uitdrukking in muziek eischte, zoo componeerde hij in de jaren 1803 en 1804 een muzikaal heldenwerk, dat hij den eersten consul opdroeg. Eigenhandig schreef hij op het eerste blad: »Bonaparte" en heel onderaan »Luigi van Beethoven." Het werk was den Franschen gezant nog niet overhandigd, toen 20 Mei 1804 Beethoven's leerling, Ferdinand Ries, (later en tot zijnen dood Directeur van de »Caecilia Verein" te Frankfort a/Main) reeds vroeg in den ochtend plotseling bij Beethoven binnenkwam, met het dagblad in de hand, dat het bericht bracht, dat Napoleon te Parijs tot keizer was gekozen. Dat was voor Beethoven iets onbegrijpelijks. Maar Ries las Beethoven het bericht voor, dat de eerste consul bereidwillig de keizerlijke waardigheid had aangenomen. Vorst Lichnowsky opende op hetzelfde oogenblik de deur en

riep Beethoven toe: »Kent ge de nieuwste berichten uit Parijs?" en bevestigde het voorgelezene. Doodsbleek en onbeweeglijk stond Beethoven eenige oogenblikken als vastgenageld; kort daarop werd hij woedend. Hij greep de partitie van zijne heldensymphonie, scheurde het titelblad midden door, wierp het ter aarde, stampte er met de voeten op en riep: »Dus is hij ook niets anders dan een gewoon mensch! Nu zal hij ook alle rechten van den mensch met voeten treden en slechts zijne eerzucht volgen! Zich hooger achten dan anderen en tyran worden!" Ries wilde de partitie oprapen, maar Beethoven riep woedend: »Laat het liggen! Het mag verscheurd worden, als alle mijne verwachtingen en hope! Toen nam hij haastig zijnen hoed en liep naar het naastbijgelegen bosch, om zich daar wat op te frisschen.

Na herhaald bidden en smeeken stond hij toe, dat zijne onvergelijkelijke compositie voor eenigen tijd afgestaan werd aan den vorst Lobkowitz, die haar in zijne muziekzaal meermaals liet uitvoeren; later werd het werk gedrukt onder den titel: »Sinfonia eroica" en aan den vorst Lobkowitz opgedragen; over Napoleon werd in het geheel niet meer gesproken.

Zoo werd den edelen man menige hoop verijdeld, menige heerlijke verbintenis verscheurd. Ware vrienden ontvielen hem door den dood of vertrokken naar verre streken; zeer veel leed had hij er van, dat juist in zijne laatste periode de Italiaansche muziek te Weenen zooveel aanhang kreeg en door hare melodische strooming zijne ernstige kunst eenigen tijd op den achtergrond bracht.

Toongedruisch was voor hem geene muziek. Toen hij in 1796 te Berlijn met Himmel samenkwam, vroeg deze hem om te improviseeren; Beethoven voldeed aan zijn verzoek, maar verzocht op zijn beurt Himmel hetzelfde te doen. Deze nam plaats voor den vleugel en gaf eenige mooie muzikale phrasen, loopjes en goed klinkende melodieën, tot eindelijk Beethoven, die dat alles slechts als een preludium beschouwde, ongeduldig werd en zeide: »Welnu, begin nu eindelijk eens." En Himmel was al aan het slot.

Dikwijls klaagde hij over den slechten smaak, zoodat zijne vrienden, vorst Lichnowsky in de eerste plaats, die zagen, hoeveel verdriet Beethoven had van dezen toestand, besloten hem en de degelijke kunst eene eerebetooning te bereiden, die tevens bewijzen zou, hoe veel hoogachting en liefde men hem toedroeg. Zij stelden een adres op, waarin zij hem verzochten, zijne jongste compositiën — de tweede mis en de negende symphonie — aan zijne kunstvrienden niet langer te onthouden, maar die in zijnen eigen kring te doen uitvoeren. Dit adres onderteekend door vorst Lichnowsky, Graaf von Stockhammer, von Palffy, Czernin, von Fries, von Dietrichstein, Moritz von Lichnowsky, Vrijheer von Schweiger, von Mosel, von Hauschka, von Wayna etc. etc., door de elite uit Weenen — een adres, dat zoowel den onderteekenaars, als Beethoven groote eer aandoet, werd hem door eene deputatie overhandigd; de inhoud deed hem zeer veel genoegen, tot tranen toe was hij bewogen.

Desniettemin kon dat concert — of academie, zoo-

als men het destijds noemde — niet in orde komen; de Directeur van het theater stelde onmogelijke eischen, Beethoven zelf was besluiteloos; veranderde telkens van opvatting omtrent de keuze der verschillende dagen, zoodat daaraan geen einde kwam. Om het doel te bereiken, sprak graaf Lichnowsky met Schindler en den concertmeester Schuppanzigh af, dat zij op denzelfden tijd bij Beethoven als geheel toevallig bijeenkomen en hem gezamenlijk verzoeken zouden, om een besluit te nemen en dan met een onherroepelijk vastgesteld programma tot den Directeur van het theater te gaan.

Alles ging volkomen naar wensch, tot hij eindelijk begreep, dat de genoemden volgens onderlinge afspraak tot hem waren gekomen en deze fopperij, hoe goed ook gemeend, maakte hem zoo boos, dat hij het volgende briefje schreef:

> »Aan Graaf Moritz Lichnowsky. Valschheid veracht ik. Bezoek mij maar niet meer. Het concert heeft niet plaats. Beethoven."

Dergelijke brieven schreef hij ook aan Schindler en Schuppanzigh; en het geheele plan werd door den componist verijdeld.

De drie genoemden, die zoo hard werden afgewezen, namen het den ongelukkigen Beethoven, die toch van al zijne muziek niets kon hooren, die niet één accoord, geenen toon van zijne negende symphonie heeft vernomen, niet kwalijk, stelden het concert onder leiding van Umlauf, haalden hem den 7en Mei van zijne woning af

en brachten hem in triumph naar het theater, dat tot de laatste plaats gevuld was. Beethoven stond, met den rug naar het publiek in het midden van het orkest; hij zag de bewegingen der musici, maar hoorde volstrekt niets! Ook niet eens de stormachtige bijvalsbetuigingen, die aan het slot der 9de Symphonie zoo geweldig mogelijk losbarstten. De zangeres Ungher ging naar hem toe, greep hem bij beide armen en keerde hem om, omdat hij ten minste zou zien, welk enthousiasme in de gevulde zaal was.

Al deze bewijzen van vereering hebben hem vermoedelijk wel eenige oogenblikken genoegen gedaan; maar verkwikken in zijn bitter leed kon hem alleen de trouw van zijne vrienden, van den aartshertog Rudolf, van vorst Lichnowsky, die hem gedurende vele jaren hun huis hebben opengesteld, alsmede van Schindler, Hummel, van zijnen leerling Ries en van zoovele anderen. Maar *gelukkig* maken konden ook zij hem niet, slechts *bewonderen*, zooals wij, het nageslacht, bewonderend tot hem opzien als den grooten heerscher in het rijk der tonen, den titan van den geest en de kracht, den moedigen held in de stormen van het noodlot.

VI.

Wij hebben nu den mensch Beethoven leeren kennen. Van den kunstenaar spreken wil zeggen van zijne werken spreken. Daarover zijn reeds deelen vol ge-

schreven; er bestaan boeken, die alleen zijne sonaten behandelen; ontelbaar zijn de brochures, verschenen over de 9de Symphonie; eveneens de bladzijden, gewijd aan zijne grootsche opera Fidelio — de eenige die men van hem bezit —; dit werk was alsmede het kind van zijne smart. In 1803 begonnen, was hij door het geleden fiasco bij de opvoering in 1805 gedwongen tot omwerking, die hij — de tweede dus — volbracht in 1806. Eene derde bewerking werd noodig geacht, waarbij de heerlijke tekst door Friedrich Treitschke saamgedrongen werd tot twee acten. In dezen vorm werd het werk met open armen ontvangen 23 Mei 1814. Sedert is dit, zijn opus 72, blijvend op het repertoire. Bij deze opera componeerde Beethoven vier Ouvertures (drie in Cgrt. een in Egrt.). Het handschrift bezit de familie Mendelssohn te Berlijn. Deze feiten bewijzen voldoende, hoe hoog Beethoven's werken staan, en hoe zeer men het noodig acht, om er nader de aandacht op te vestigen. Werkelijk weinig kunstenaars zijn er, die gelijk hij, zooveel invloed ten goede hebben uitgeoefend en nog uitoefenen voor alle komende tijden, dus voor het nageslacht. In zijn pianowerken bracht hij die groote veelstemmigheid en rijke harmonie, die breede grepen eischt, waardoor de piano in zekeren zin een klein orkest schijnt te zijn. Aan zijne Sonaten en Symphonieën gaf hij grooteren vorm, doordien hij in het eerste en laatste Allegro, na het terugkeeren van den hoofd- en middensatz niet dadelijk het slot er aan vastknoopte, maar ook aan de slotsätze door zijne bewerking dikwijls groote uitbreiding gaf

en men er verrassende, belangrijke modulatiën in ontdekt.

In de plaats van de »Menuet", een integreerend deel der kwartetten en symphonieën van zijne voorgangers, bracht hij meermalen het »scherzo", dat grooteren en vrijeren vorm heeft. Wat beteekent deze uitbreiding van den vorm, tegenover den grooteren rijkdom en meerdere beteekenis van den inhoud? Elke der negen symphonieën brengt ons telkens een gansch ander beeld, in geheel andere stemming en onder een gansch anderen kring der gewaarwording. Men vergelijke de eerste — die overigens van af de eerste noot toch reeds zoo volkomen Beethoven is, dat het voorzeker verkeerd zoude zijn, om hierbij te spreken, dat er wel iets van Mozart in is.

Ook vergelijke men deze eerste eens met de »Eroica" (de derde) in zijnen drang tot strijd om eindelijk tot vrede te geraken, en dan deze derde weer met de grootsche, heerlijke vijfde, met hare jubelende triumphtonen; deze met de zesde, als »Pastorale" bekend, die ons in de behaaglijke stemming brengt van iemand, die het stadsgewoel ontvloden, zich het liefst in de natuur beweegt en men vergelijke dan deze b.v. weer eens met de kolossale, alles overweldigende negende symphonie! Daarin ontmoeten wij zoo volkomen mogelijk den componist zelf, met gansch zijn beweeglijk gemoed. Het eerste allegro wild over ons heen stormende, op eene wijze, zooals wij hem zelf in zijn gewoon leven hebben leeren kennen volgens zijn levensbeschrijving, — en toch met welke meesterschap bracht hij het geheel tot stand. En dan het scherzo,

de humor, die spottend en lachend over de menschelijke ellende tracht weg te komen en toch niet zich daarvan kan bevrijden — de langzame Satz, wiens oneindige weemoed ons het hart doet zien, dat sprak in de brieven aan zijne broeders — en eindelijk de finale. Wat wil dan al dat zoeken en streven?! Wat wenscht dan de geplaagde mensch? »Liefde, liefde" en de *vreugde*, dat wil zeggen, het gevoel van innerlijke bevrediging, waartoe Beethoven vermeent, dat elk mensch het recht heeft. En dat wil hij hun zeggen — maar niet alleen aan de toonkunstenaren, aan de deskundigen — neen, de geheele wereld moet het hooren en weten en, opdat zij het mogen begrijpen, neemt hij de toevlucht tot het woord en wel de woorden van Schiller: »Freude, schöner Götterfunken" enz. —

De geheele wereld moet er mede instemmen en medezingen. Daarom begint hij op de eenvoudigste manier als ware het een volkslied. Maar tot welke hoogte voert hij allen op bij de woorden: »Seid umschlungen Millionen, ahnest du den Schöpfer, Welt?" — Ja, tot welke *hoogte*, zelfs in de beteekenis van toonhoogte. Beethoven eischt ongeloofelijk veel van sopranen en bassen; zooveel zelfs, dat men het eigenlijk van de menschelijke keel niet mag vergen, of men moet weer een Beethoven zijn! De 9e symphonie is in elk opzicht grootsch. Men kan het met Marx volmondig eens zijn, wanneer hij zegt: »Zoo iets heeft slechts recht *eenmaal* te bestaan."

Hoe hoog de verschillende grootere en kleinere Goden van onzen tijd vermeenen te staan op de ladder

der kunst, voor twee, die reeds sedert geruimen tijd van ons zijn heengegaan, buigen zij toch allen gansch vrijwillig en onderdanig en hoe hooger zij werkelijk staan, des te dieper bukken zij zich en zien met bewonderenden eerbied op, tot den blinden cantor te Leipzig (Seb. Bach) en zijn in dankbare hooge bewondering voor den dooven zonderling uit Weenen, den eenigen, den onvergelijkelijken Ludwig van Beethoven.

Toen Beethoven 26 Maart 1827 te Weenen gestorven was, begreep men eerst duidelijk, welk onherstelbaar verlies de kunst had geleden; toen beijverde zich Weenen om aan den doode goed te maken, wat men voor den levende had verzuimd. De ontzagwekkende toeloop bij zijne begrafenis getuigde er van. — In proza zoowel als in dichtvorm, haastte men zich, om zoo te zeggen alom, den onvergetelijken toonheld te huldigen.

Een der voortreffelijkste pennevruchten van den Oostenrijkschen dichter Joh. Chr. Freiherr von Zedlitz (1790—1862) waarbij in schoone Stanzen zoo juist, met zooveel waardeering en fijn gevoel, de dood van Beethoven betreurd wordt, moge hier ten slotte eene waardige plaats gegund worden.

Was strömt das Volk dort jenem Haus entgegen,
An dessen Thor sich seine Woge bricht?
Unzählbar eilt es hin auf allen Wegen,
Es fasst der Raum die Fluth der Menge nicht.
Und von den Thürmen tönt's in dumpfen Schlägen
Um einen Sarg reiht sich der Fackeln Licht.
Und Trauersang und der Posaunen Klänge
Ertönen in's entfernteste Gedränge.

Liegt dort ein König? Geht ein Fürst zu Grabe,
Das weinend ihn ein ganzes Volk beklagt?
Ich sehe nichts vom Herrscherbind' und Stabe
Auf jener Bahre, wo das Kreuz nur ragt.
Und doch war eine Krone seine Habe,
Und doch ist es ein König, den ihr tragt:
Gekrönt hat ihn die himmlische Kamöne
Und König ist er in dem Reich der Töne.

Und auf sieht man den Sarg vom Boden heben,
Auf treuen Schultern ruhet seine Last.
Und acht ruhmwürdige Meister ziehn daneben
Des Bahrtuchs Bänder haben sie gefasst *).
Ja, Alle, die der Kunst, der hohen, leben
Begleiten ihn zu seiner letzten Rast.
Und die ihn liebten, Freunde nah und ferne,
Nachblicken sie dem ausgeglomm'nen Sterne.

So naht der Zug dem stillen Friedensorte,
Wo sich der Mund der Erde aufgethan.
Geöffnet harrt die dunkle Grabespforte
Was sterblich war am Todten zu empfah'n.
Und als verhallt die letzten Klageworte,
Und als das Licht wegschied vom Himmelsplan
Versinkt der Sarg und unsere Augen sehen.
Zugleich *zwei Sonnen* von der Erde gehen †).

Und um das Grab schliesst mit bethränter Wange
Von heimathlichen Sängern sich ein Kreis,
Ein jeder legt mit liebevollem Drange
Auf jenen Hügel Blüthe, Blume, Reis.
Nicht einen Wettkampf gilt es im Gesange,
Hier ringet Keiner um des Liedes Preis;
Nur ihre Klagen wollen sie vereinen,
Gemeinsam trauern, ihn vereint beweinen.

---

*) Rechts: de kapelmeesters, Eijbler, Hummel, Seyfried en Kreutzer. Links: de kapelmeesters, Weigl, Gyrowetz, Gänsbacher en Würfel.

†) Het was inmiddels avond geworden, toen de stoet op de begraafplaats aankwam en de zon onderging.

LUDWIG VAN BEETHOVEN.

Geb. 16 December 1770 te Bonn.
Gest. 26 Maart 1827 te Weenen.

EERSTE SYMPHONIE in C. groote terts op. 21. (1800).

Eerste uitvoering in 1800 te Weenen, verschenen bij Peters te Leipzig 1801. Opgedragen aan Baron van Swieten te Weenen.
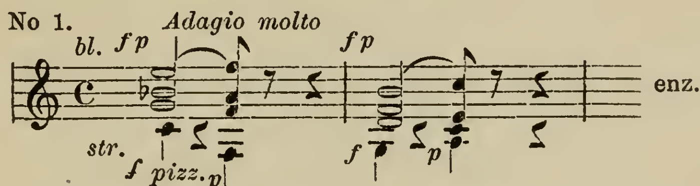
Tempi: Adagio molto. — Allegro con brio.
Andante cantabile con moto.
Menuetto. Trio.
Adagio — Allegro molto e vivace.

Bezetting: strijkorkest, 2 fluiten, 2 hobo's, 2 clarinetten, 2 fagotten, 2 hoorns, 2 trompetten, pauken.

(Het oorspronkelijke handschrift is verloren geraakt.)
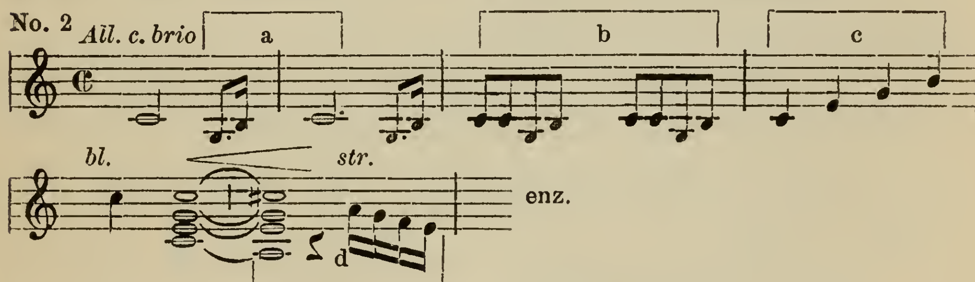
Volgens Nottebohm's »Zweite Beethoveniana", p. 228, had Beethoven in 1794 reeds verschillende ontwerpen voor eene symphonie C. gr. t. ten papiere gebracht. Hij was daarmede echter niet tevreden en verwierp die. Eerst in 1800 — dus op 30-jarigen leeftijd — componeerde Beethoven zijne eerste symphonie. Op 2 April van genoemd jaar werd dit werk voor de eerste maal uitgevoerd in een concert (academie destijds genaamd) door Beethoven gegeven. Gedrukt werd het werk in 1801. Over dit opus spreekt men in den regel als van een werk in den stijl van Haydn en

Mozart. Desniettegenstaande leeft in deze symphonie niet alleen in den derden satz, maar ook op vele plaatsen de echt Beethovensche geest. De preludeerende inleiding in langzaam tempo (Adagio molto) C maat, is van Haydn's aard, maar reeds het karakteristieke begin met het septiemakkoord naar F gr. t. is eene echt Beethovensche nieuwigheid.
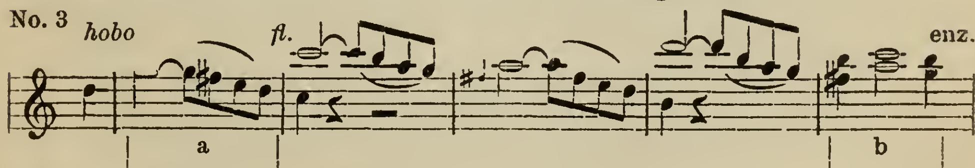


Hetzelfde begin ontmoet men ook in de ouverture Prometheus, die korten tijd na deze symphonie werd gecomponeerd.
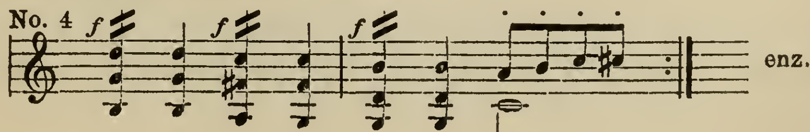
Het hoofdthema van den eersten satz (allegro con brio) doet denken aan de plastiek van Mozart:



het »Seitenthema" aan diens bevalligheid:
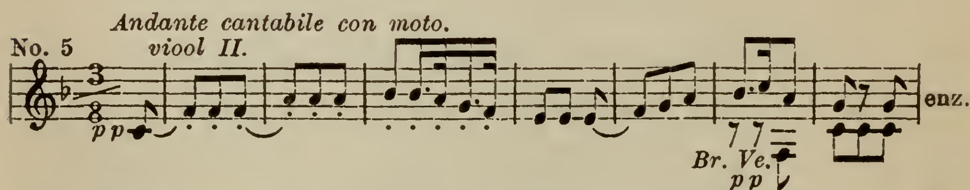


het jubelende naspel:

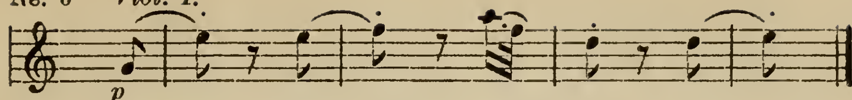


herinnert zelfs opvallend aan Mozart's Jupiter symphonie; maar nieuw en verrassend zijn *a.* het spoedig daarna pp. optredende slot G. gr. t., waarbij de bassen motief N°. 3 zeer zinrijk voortzetten en *b.* de intrede van de hobocantilene; de wijze, hoe zich door het crescendo de slotafdeeling van het eerste deel ontwikkelt is echt Beethovensch. Niet minder de doorvoering. Hoe zorgvuldig lost Beethoven hier de afzonderlijke motieven in hunne kleinste bestanddeelen op en hoe geniaal weet hij al deze motiefdeeltjes weer bijeen te brengen om ze weer in een ff der hoofdherhaling te vereenigen. Men lette op de motiefdeelen 2*a* en *b*, 3*b*, 2*c*; vooral 2*a* met eene verandering van 2*b* verbonden, het zestiende figuur N°. 2*d*, dat ook na de herhaling van het hoofdthema een belangrijke rol speelt. Jubelend triompheerende op N°. 2, *a*, *b*, *c*, sluit deze eerste Beethovensche symphoniesatz.
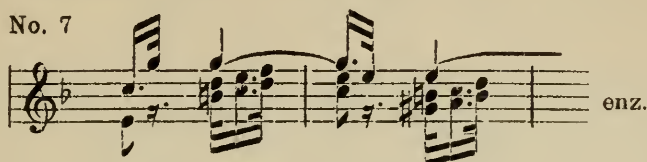
Zoowel het fugeerend inzetten, als de periode van 7 maten van het hoofdthema, waarmede *de tweede Satz* begint (andante cantabile con moto) zijn echt Beethovensch:



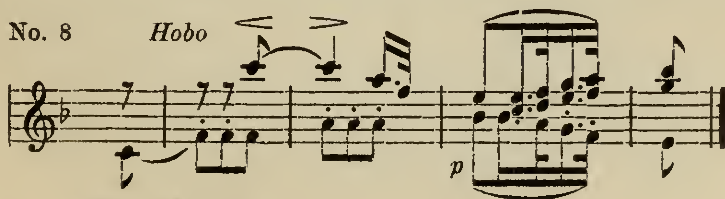
Hierbij komt nog de opvallende verwantschap van het thema met het andante scherzando van het kwartet C kl. t. (op. 18 N°. 4) om dit deel het volle cachet van den meester te geven. De Seitensatz opent het motief:



Uit de sequens naar het slot C gr. t.

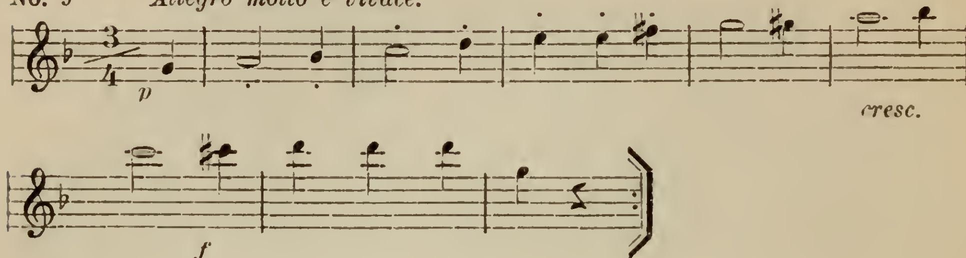


ontwikkelt zich het korte naspel van dit deel met de Haydn'sche sextolen in de eerste violen en de karakteristieke begeleidende slagen der pauken. Een overgang, die ietwat geheimzinnig bij N°. 6 zich aansluit, leidt met een machtig crescendo (Mozart nagevolgd) naar Des gr. t. In gansch andere gedaante treedt N°. 6 op (hobo afwisselende met fagot en fluit) en leidt naar de dominanthalfsluiting. De pauk (in C) neemt de dominant als orgelpunt op en brengt ons langzamerhand weer de herhaling van het hoofdthema. Een staccatofiguur in zestienden, (eerst door de celli, dan door de violen, en ten slotte door de contrabassi), behandelt het thema contrapuntisch. De verdere ontwikkeling is helder en gemakkelijk te overzien. Eene bijzondere aantrekkelijkheid krijgt het hoofdmotief in het coda door eene korte tegenmelodie door de hobo:



De derde Satz heeft, geheel overeenkomende met de traditie van Haydn, het opschrift »Menuetto", waar-

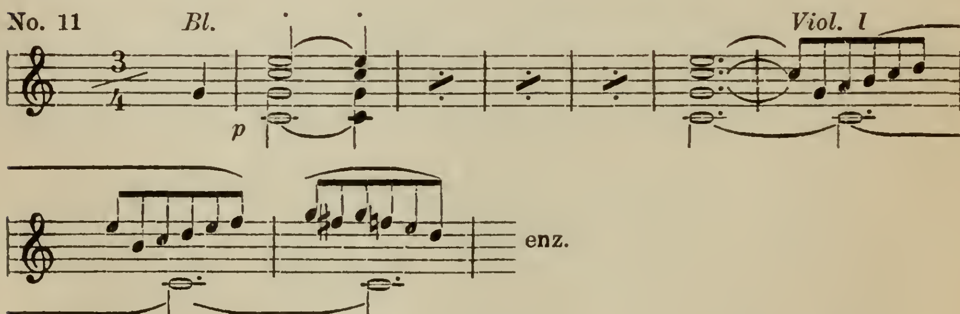
mede het aangegeven tempo »Allegro molto e vivace" opvallend in strijd is. Eigenlijk is het in dit tempo een echt Beethovensch Scherzo. Het jubelend inzetten van het hoofdthema bewijst dit reeds:



Maar nog meer de doorvoering van het bekende Beethovensche motief in het tweede deel:

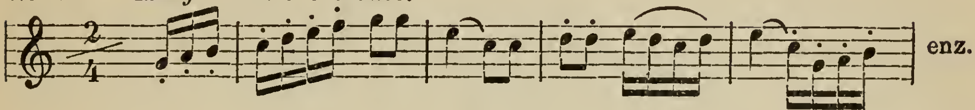


Het Trio vestigt duidelijk de aandacht op de toonschildering van Beethoven. Op breeden grondslag der akkoorden verheft zich in licht dansrythmus eene vlug gevleugelde melodie door de eerste violen (in het eerste gedeelte ondersteund door de 2de violen in het octaaf).

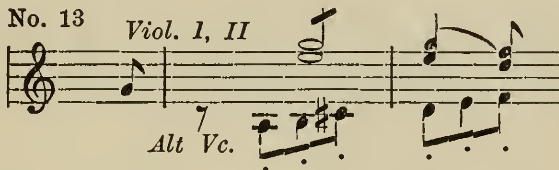


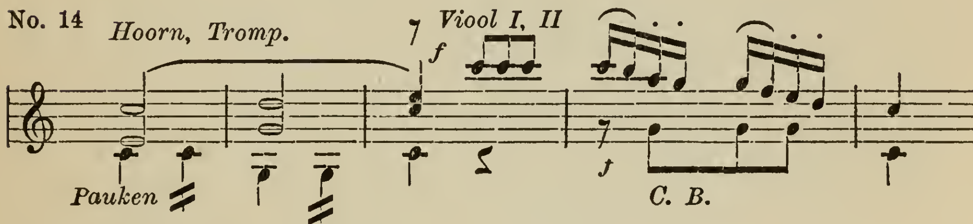
De Finale begint met een kort adagio; de eerste violen, die de toonschaal naar de hoogte opvoeren,

schijnen naar een motief te zoeken; zoodra zij het gevonden hebben, grijpen zij, na de fermate in een zeer levendig tempo (Allegro molto e vivace 2/4), het hoofdthema aan:

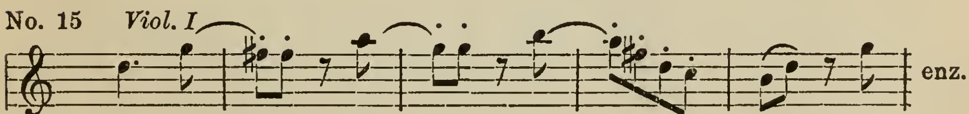


De inleiding is absoluut oorspronkelijk, hoe dikwijls men ook in dezen Satz aan Haydn en Mozart wordt herinnerd. Voor de verdere ontwikkeling, vooral voor de doorvoering hebben de volgende motieven werkelijk groote beteekenis:

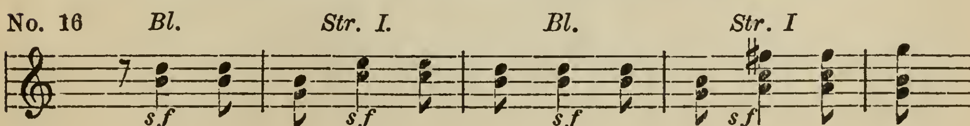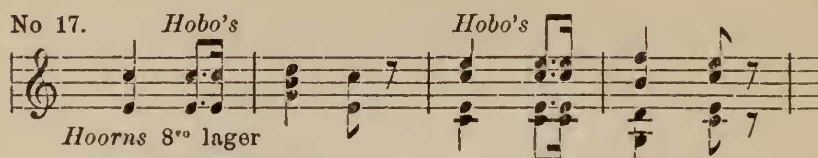




en het »Seitenthema":



Maar niet minder de gesyncopeerde passage:



In het coda treedt N°. 14 in eenen veranderden vorm op en krijgt bijzondere waarde:



omgeven door de toonladderfiguur N°. 12. Tertsenloopen en tegenbewegingen geven aan het slot een vroolijk, levendig opgewekt en door de fanfaren der blaasinstrumenten een triomphantelijk feestelijk karakter.

Heinrich Reimann, grootendeels vrij gevolgd.

TWEEDE SYMPHONIE in D. groote terts op. 36 (1802).

Eerste uitvoering in 1804 te Weenen, verscheen 1804 im Industrie Comptoir te Weenen. Opgedragen aan vorst Lichnowsky.

Tempi: Adagio molto. — Allegro con brio.
Larghetto.
Scherzo. Trio.
Allegro molto.

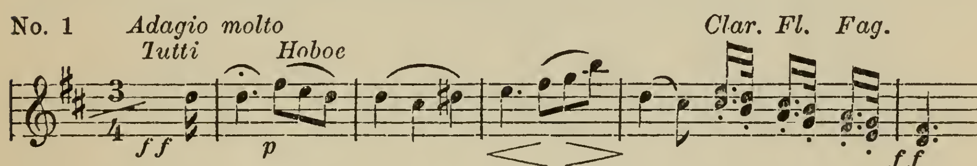
Bezetting: strijkorkest, 2 fluiten, 2 hobo's, 2 clarinetten, 2 fagotten, 2 hoorns, 2 trompetten, pauken.

(Het oorspronkelijke handschrift is verloren geraakt.)

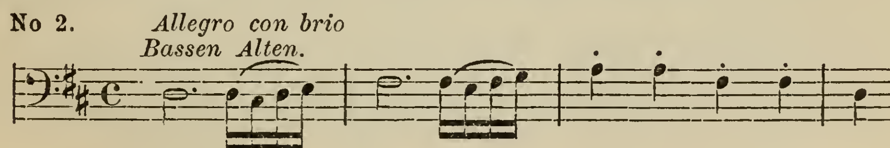
In het Jaar 1802 gecomponeerd, toont dit werk eene frischheid van gemoed, die te meer moet verrassen als men weet, dat Beethoven's lichamelijk lijden, — de doofheid — reeds begonnen was zijn zieleleven te verduisteren. Misschien had gunstigen invloed op Beet-

hoven, zijn verblijf te Heiligenstad (voorstad van Weenen destijds); misschien werkten ook de omstandigheden mede, dat Beethoven zich nog niet los had gemaakt van zijn voorgangers Haydn en Mozart; genoeg, wij ontwaren in deze symphonie wel is waar den echten, zij het dan ook nog niet den geweldigen Beethoven, zooals wij hem in zijne latere werken leeren kennen. In tegenstelling met zijne eerste symphonie, vertoont de inleiding toch reeds het tot nu toe nog ongewoon hoog ernstige en beteekent dit reeds een groote vooruitgang.
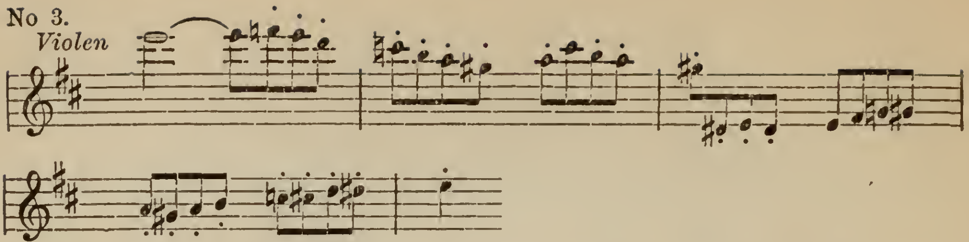
Het zacht-ernstige begin:
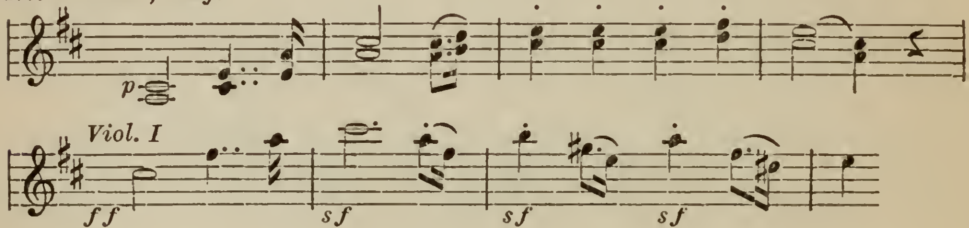


eerst door de houten instrumenten, dan door het strijkorkest voorgedragen, verkrijgt spoedig eene hartstochtelijke stemming, die zich eenen weg baant door snelle schalengang en trotsche staccatosextolen. Met het optreden van het eerste allegrothema:



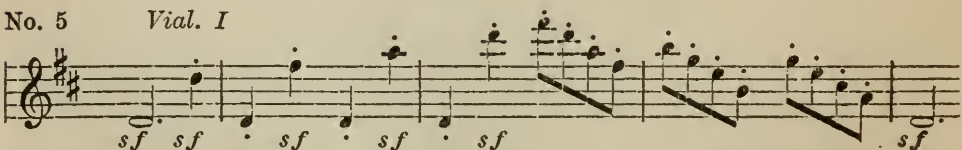
hetgeen, evenals dat van de Eroica, is saamgesteld uit materiaal van de grootste eenvoudigheid, namelijk uit de tonen van den drieklank, begint een tonenspel van blijmoedigheid en luim. Daarna volgt het Seitenmotief:



dat later in de doorvoering met N°. 2 vereenigd, eene rol van beteekenis speelt. Als dit frisch en overmoedig voorbij is gegaan, volgt het tweede thema, dat in zijne eerste helft teedere bedaardheid, in de tweede helft vollen levenslust toont.
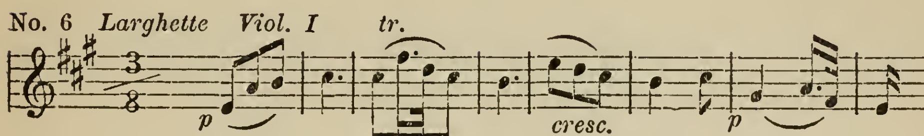


In de bewerking hiervan komt het karakteristieke van Beethoven veel meer voor den dag, dan wel in het thema zelf. Zijne liefhebberij voor lange crescendo's, de plotselinge afwisseling tusschen de extremen van het forte en piano is reeds hier opvallend duidelijk, ook ontbreekt het de partituur op niet ééne bladzijde aan oorspronkelijke rhythmiek en harmonische verbindingen, tot het overmoedig jubelende Coda:
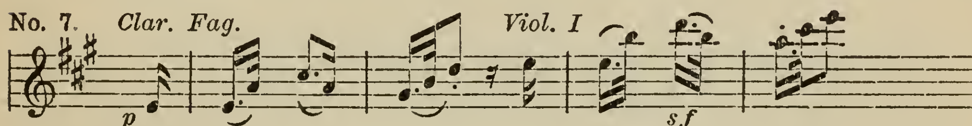


dat, begeleid door vlugge basfiguren, dezen eersten Satz afsluit.
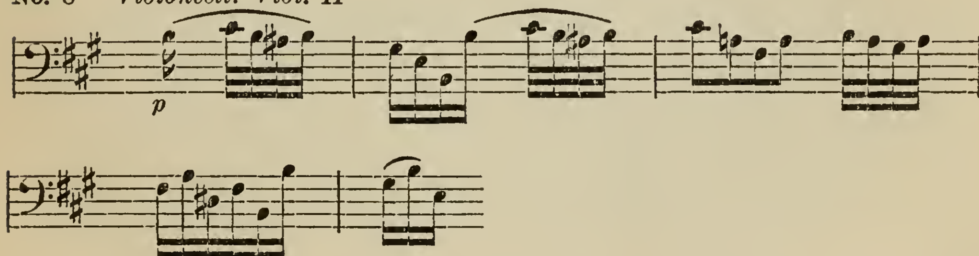
In tegenstelling met den opgewekten geest, die in den vorigen Satz heerscht, ontmoet men vervolgens eene idyllische, bijna elegische stemming; zoo in het eerste thema:



alsmede in het Seitenthema, dat in dezelfde toonsoort staat:



Intusschen komt de opgewektheid ook in dezen Satz tot zijn recht; huppelend verneemt men motief 8, ingeleid door eene afwisseling van een krachtig optreden door het geheele orkest met sierlijke 32st figuren der violen.



Dezelfde stemming blijft bij het bekoorlijk spel der syncopen, waartegen dan weder het ernstige, eenvoudig optredende slot met thema 6 buitengewonen indruk maakt.

Het opschrift »Scherzo" duidt hier aan, dat Beet-

hoven zich geheel vrij gevoelt van de traditie bij Haydn en Mozart. Beethoven's krachtige humor treedt hier onvervalscht op in het hoofdthema:

No. 9 *Allegro* *Bassen* *Viol. I*

f *p* *f* *p*

Hoorn *Viool* *Hobo* *Tutti*

Zooals ook in de bevallige hervorming daarvan:

No. 10 *Hob. Fag.* *Bassen Viol. II*

pp *cresc.*

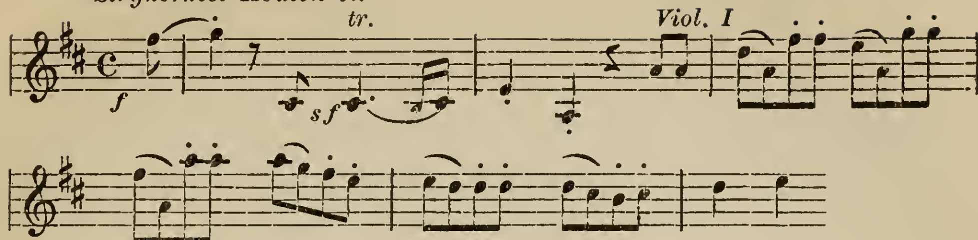
f

die met zijn d. kl. gaarne geheimzinnig wil schijnen, maar spoedig bij vroolijken lach het masker aflegt. Daarentegen heerscht in het Trio in den waren zin van het woord weer de eenvoud van Haydn.

No 11
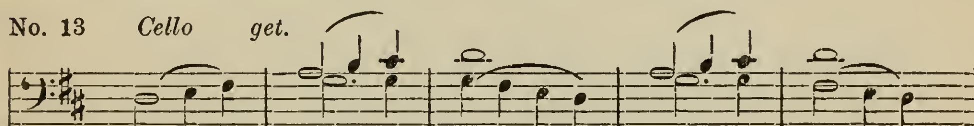
sf

In het krachtig, vlug gevleugeld optreden van *de Finale* (Allegro molto)
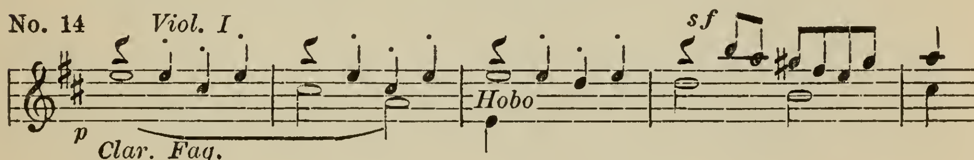


vertoont Beethoven zich weer van zijne gelukkigste — zij het dan ook niet van zijne karakteristieke — zijde.

Nadat het dominantakkoord bereikt is, treedt een zangrijk neventhema op in imiteerenden vorm:

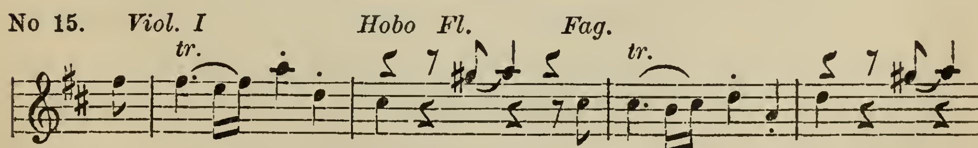


gevolgd door het tweede thema:



waar — zooals in deze symphonie zoo dikwijls voorkomt — de stof verdeeld is onder verschillende groepen van instrumenten.

Na eene merkwaardig geestige bewerking van deze thema's sluit deze Satz met een schitterend coda, waarbij onder anderen de omwerking van N°. 12 zeer opvalt.



W. Langhans, grootendeels vrij gevolgd.

DERDE SYMPHONIE (Eroica) op. 55. Es gr. t. (1804).

Eerste uitvoering te Weenen 1805. Verschenen te Weenen 1807 im Industrie Comptoir.
Composta per festeggiare il soovenire d'un grand' uomo.
(Heldensymphonie, gecomponeerd om het aandenken van een groot man te verheerlijken).
Opgedragen aan Vorst Lobkowitz.

Tempi: Allegro con brio.
Marcia funèbre (Adagio assai).
Scherzo (Allegro vivace).
Finale (Allegro molto).

Bezetting: strijkorkest, 2 fluiten, 2 hobo's, 2 clarinetten, 2 fagotten, 3 hoorns, 2 trompetten, pauken.

(Het oorspronkelijke handschrift is verloren geraakt).

Deze symphonie van 1804 zou den »Consul Buonaparte" worden opgedragen; Napoleon was de merkwaardige man, die niet alleen door zijne krijgsdaden in Boven-Italië en Egypte, de oogen der hem bewonderende wereld tot zich trok, maar als eerste ambtenaar aan het hoofd van eenen vrijstaat het ideaal was van alle vrijheid minnende, democratische geesten van dien tijd, dus ook van Van Beethoven. Voor dezen ruwen krijgsheld, voor de onbuigzame natuur van den Consul had Beethoven de volste sympathie. Daarom schreef hij op het titelblad van deze symphonie, zooals Ries in zijne »Biographische Notizen" vertelt, boven aan slechts het woord »Buonaparte" en heel onder aan »Luigi van Beethoven". Maar toen hij hoorde,

dat onder het masker van eenen democratischen consul zich niets meer verborg, dan het »gladde talent" van iemand vol ijdelheid en heerschzucht, dat het Napoleon gelukt was door allerlei intrigues, de erfelijke waardigheid van keizer te bereiken, toen werd Beethoven woedend, scheurde het titelblad van boven naar beneden, wierp het op den grond, stampte er op en riep uit: »Hij is ook niets anders dan een gewoon mensch! Nu zal hij ook alle menschenrechten met voeten treden, hij zal slechts voor zijne eerzucht leven, zich steeds hooger willen stellen en tyran worden". Daarna kreeg deze Buonapartesymphonie eerst den titel »Eroica" en de tendenz, gericht op den »demokratischen consul", werd nu saamgevat in de woorden: »per festeggiare il soovenire d'un grand' uomo". De eerste uitvoering had plaats in Januari 1805. Richard Wagner zegt in zijne »Gesammelte Schriften und Dichtungen", Band 5:

»In de eerste plaats moet men de aanduiding »Eroica" zoo breed mogelijk opvatten, en in geen geval opnemen als zou dit woord betrekking hebben op eenen militairen held. Als wij onder »held" verstaan den geheelen mensch, wien alle zuiver menschelijke gewaarwordingen — der liefde, der smart en der kracht — volkomen eigen zijn, dan vatten wij goed en juist op, hetgeen de kunstenaar in de zoo zeer aangrijpende tonen van zijn werk ons mededeelt. De kunstrijke breedheid van dit werk vult al die verschillende, machtig zich doordringende gewaarwordingen van eene sterke, volmaakte individualiteit aan; van eene individua-

liteit, waaraan niets menschelijks vreemd is, maar die al het waarlijk menschelijke in zich bevat en op die wijze uit, dat zij, na alle edele hartstochten te hebben laten uitwoeden, ten slotte geraakt tot eene dusdanige afsluiting van hare natuur, waarbij de meest gevoelvolle weekheid verbonden wordt met de energische kracht. De overgang naar deze afsluiting is de heldhaftige richting in dit kunstwerk.

De eerste Satz bevat als het ware in één gloeiend brandpunt, alle gewaarwordingen van eene rijke menschelijke natuur in rustelooze, jeugdige, krachtige effecten. Innige vreugde en smart, lief en leed, bevalligheid en weemoed, peinzen en verlangen, smachten en zwelgen, koenheid, stoutheid en een ontembaar zelfgevoel wisselen elkander af en komen zóó dicht tot elkander, dat, terwijl wij al deze gewaarwordingen medegevoelen, niet een van de andere los te maken is, maar integendeel wij onze volle deelneming zullen moeten en willen schenken aan eenen factor, die zich ons als een diepgevoelende mensch mededeelt. Alle deze gewaarwordingen gaan uit van eene groote geschiktheid, en deze is *de kracht.* Deze kracht, steeds grooter en grooter geworden door alle indrukken der gewaarwording en gedreven tot de uiting van den grooten overvloed van zijn bestaan, is de alles bewegende groote drang van dit toonwerk; die kracht pakt tegen het midden van den Satz tot eene alles vernietigende macht te saam en in zijne grootste, krachtigste uiting gelooven wij een wereldbedwinger voor ons te zien, een titan, die met Goden worstelt. Deze opgewonden,

jeugdige kracht van den held ontdekt men reeds in het eerste hoofdmotief: *)

No. 1 *Allegro con brio* *Hobo*

p

Cello *a* *b* 8va *lager*

sf *sf* *p* enz.
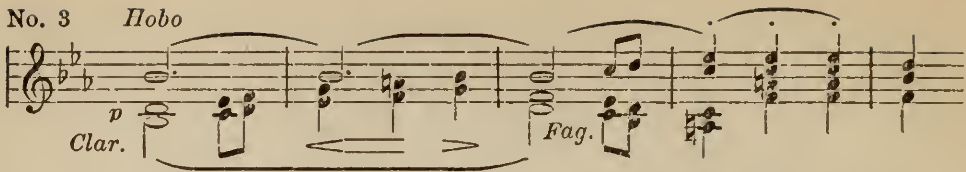
En toch verwekt de hobosolo, die optreedt in de 5e maat, een gevoel van weemoed, dat wel is waar spoedig genoeg wijken moet voor de blijde, krachtige hoofdstemming; hoorn, fluit en clarinet nemen dat motief weer op; het laatste bestanddeel (N°. 1 *b*) geeft aanleiding tot de stijging, die door belangrijke gesyncopeerde sforzato's tot eene schitterende herhaling van het beginthema leidt. Daarbij sluiten zich aan twee overwegende motieven:

No. 2 *Hobo* *Clar.* *Fl.* *Viol. I*

p *dolce*
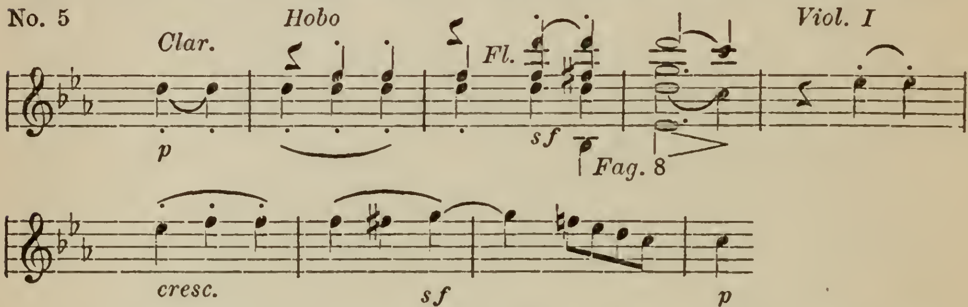
---

*) Ten opzichte van dit thema, heeft men Beethoven van plagiaat willen beschuldigen, omdat men het ontmoet in Mozart's »Bastien und Bastienne". Van boos opzet kan hierbij geen sprake zijn; zoo kan slechts in de oppervlakkigheid van het oordeel de oorzaak te vinden wezen voor dergelijke uitspraak, die door niemand als ernstig wordt beschouwd.



wier zachte, vleiende melodieën, plotseling overgaan tot hartstochtelijke en naar het koene motief in dalende beweging:
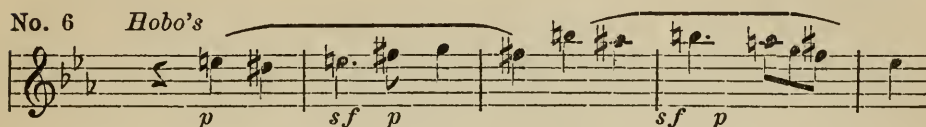


waarnaast het eigenlijke Seitenthema zich ontwikkelt.



De overmatige drieklank met de scherpe sforzato's geeft ook dit thema een weemoedig klagend karakter; de stemming wordt steeds geheimzinniger; aarzelend (pp) begint het strijkorkest, om dan jubelend op te stijgen en als het ware te zwelgen in eenen krachtigen Satz Bes gr. t. Met stouten trots verheffen zich nu de bassen en leiden naar de machtige slagen in gesyncopeerde rhytmiek, die het slot van het eerste deel inleiden. Het tweede gedeelte brengt eene doorvoering van eene werkelijk eenig zijnde koenheid. Onmetelijk rijk aan combinatie van motieven door bemiddeling van het reeds aanwezige materiaal, brengt zij nog tal van

nieuwe motieven, waarvan gansch bijzondere vermelding verdient het motief in *e* kl. t., dat onmiddellijk volgt op de alles ter neerslaande syncopenpassage.



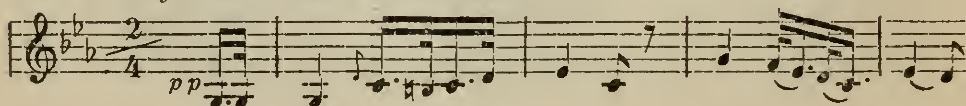
Een orgelpunt op de dominant met springende bassen bij motief N°. 1, leidt naar de machtige akkoorden Ces gr. t., waarvan zich de beroemde overgangspassage, waar de hoorn inzet, (drieklank Es gr. t. op de tremoleerde bes as der violen) in een langzamerhand waarnemend decrescendo afscheidt. Nu volgt de hoofdherhaling, waarbij zich het geweldige coda aansluit. Van Es gr. t. naar Des gr. t., dan ff naar C gr. t. dalende, voegt zich bij het hoofdmotief eene sierlijke staccatofiguur der eerste violen, die naar N°. 6 brengt en ten slotte door een lang orgelpunt weer terugvoert naar N°. 1 in de hoofdtoonsoort. Schitterende toonladderpassages (1e viool, 2e viool, blazers, ten slotte contrabassi) contrapuncteeren het thema onophoudelijk en veroorzaken eenen machtigen climax, die, zoodra deze zijn hoogtepunt heeft bereikt, spoedig afneemt, tot *p* teruggaat, dan echter met nieuwe verheffing met korte, maar krachtige slagen energiek afsluit.

Van den 2en Satz »Marcia funèbre" schrijft R. Wagner: »Deze overweldigende kracht, die ons in verrukking brengt, maar ook met huivering vervult, drong naar een tragisch oogenblik, waarvan wij de hooge ernst ten volle kunnen waarnemen in den 2en Satz dezer symphonie. De toondichter geeft aan dit gevoel uitdruk-
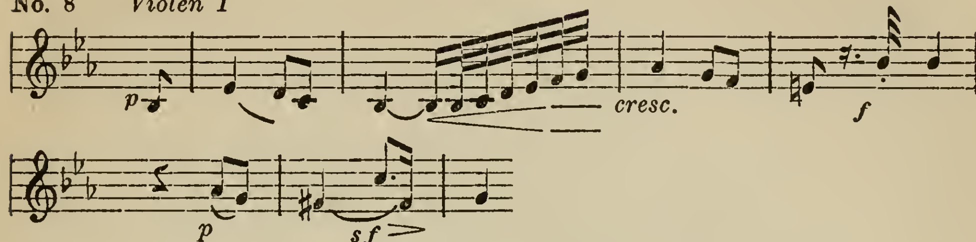
king door eenen treurmarsch. Eene gewaarwording, beteugeld door diepe smart, bewogen door plechtige treurigheid, wordt ons medegedeeld door de aangrijpende taal der tonen; een ernstige, mannelijke weemoed, die diep treft als herinnering, als tranen der liefde, als innige verheffing, geeft op enthousiastische wijze uiting. Uit deze smart ontkiemt eene nieuwe kracht, die ons met verheffende warmte vervult; als voedsel voor deze kracht zoeken wij onwillekeurig weer de smart op; wij geven ons zóó diep aan haar over, dat wij ons als het ware oplossen in zuchten; maar juist hier grijpen wij andermaal al onze krachten bijeen; wij willen niet ondergaan, wij willen verdragen. Wij wijzen de droefheid niet af, maar wij dulden die, nu gedragen door de sterke golven van het moedige, mannelijke hart. Wien zou het mogelijk zijn, in woorden, *die* oneindig verschillende, maar ook onuitsprekelijke gewaarwordingen te schilderen, die elkander naderen van af de smart, tot de hoogste verheffing en van deze verheffing tot den weeksten weemoed, tot de oplossing in een oneindig herinneren? Slechts de toondichter vermocht dit in dit merkwaardig deel te doen." Deze Satz is zóó algemeen bekend, zóó duidelijk en gemakkelijk te overzien, dat het voldoende is hier slechts de hoofdmotieven aan te duiden.

Het hoofdthema, dat zonder eenige inleiding begint, luidt:

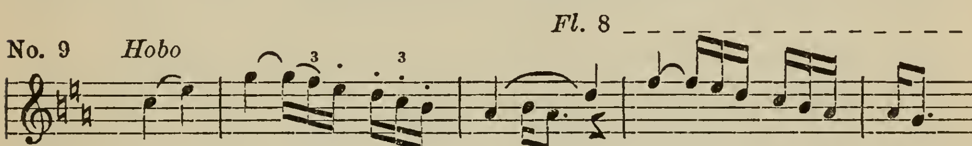
No. 7 *Adagio assai. Violen I. Sotto voce.*
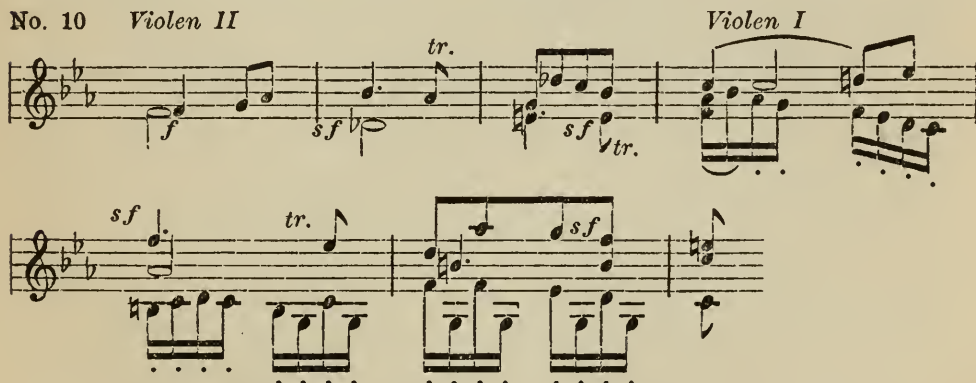


wordt na 8 maten door de hobo herhaald en gaat dan naar de paralleltoonsoort, waarin het tweede deel van het hoofdthema optreedt:



Door deze treurige klanken heen verneemt men plotseling, als ware het een troost van den hemel gezonden, een aangenaam, zacht groote terts thema:



Ten slotte treedt nog, na de herhaling van het hoofdthema, in de volgende dubbelfuga een vierde thema op:



dat, langzamerhand alle instrumenten in zijnen kring opnemende, de hartstochtelijke smart tot de grootste hoogte opvoert.

Wagner zegt verder: »De kracht, door diepe smart beteugeld, waaraan de vernietigende overmoed ont-

nomen is, ontwaren wij in den 3en Satz door zijne uitgelaten vroolijkheid. In plaats van het wilde, het onstuimige in haar, ontwaren wij eene frissche opgewektheid; nu hebben wij voor ons den lieftalligen, blijden mensch, die in aangename stemming in de natuur wandelt, lachend zijne blikken over de breede groene vlakten laat dwalen, in het dichtbegroeide bosch luid den jachthoorn laat klinken; en hetgeen hij bij dit alles gevoelt, dat deelt Beethoven ons mede in zijn opgewekt toonbeeld, dat laat hij ons ten slotte door de jachthoorns zelf zeggen, die aan de schoone, vroolijke, maar ook zachtmoedig gevoelde opwinding van den mensch zelf de muzikale uitdrukking geven.

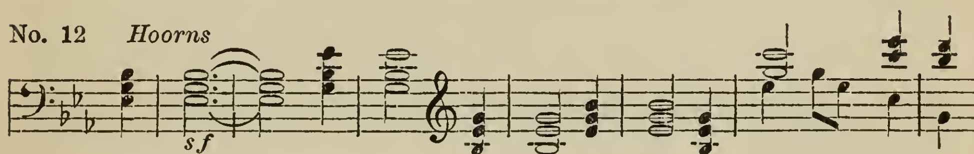
In dezen derden Satz stelt de groote toondichter ons den gevoelvollen mensch van die zijde voor, welke juist het tegenovergestelde is, van die, zooals wij hem in de beide Sätze, die vooraf gingen, hebben leeren kennen: dáár de diep en krachtig lijdende mensch, hier de blijde en opgewekte. Nauwlijks hoorbaar, pp. stijgt in ijverige snelheid het hoofdthema van het scherzo en krijgt heel eigenaardig eerst bij de wending naar de dominanttoonsoort zijn echt karakteristieke uitdrukking:

No. 11 *Allegro vivacc. Violen I.*

Sempre pp e stacc.

Hobo

Slechts weinig sterkere accenten onderbreken het zacht gefluister van het strijkorkest, tot eindelijk bij de intrede van de dominant in de bassen bij het terugkeeren van N°. 11 (blaasinstrumenten) de in angstige opwinding zielsverlangend verwachte vlucht opkomt en het hoofdthema in schitterend ff, met moedige canonische imitatie in de bassen verschijnt. In vliegende haast en in voortdurenden wedstrijd der beide instrumentale hoofdgroepen (strijkers en blazers) snelt het stuk naar de machtige slotakkoorden. Hierop volgen het trio met de beroemde hoorn-fanfares:



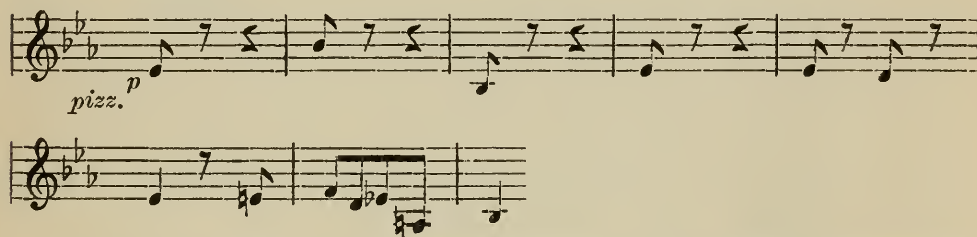
en het, door een zeldzaam zoekend, door de strijkers opgenomen motief (bij de houtinstrumenten: fluit, hobo's en fagot) zeer karakteristiek gevormde middendeel.

Vervolgens zegt Wagner: »Genoemde beide factoren — de lijdende kracht en opgewekte werkzaamheid — vat Beethoven nu te saam in *den vierden* — laatsten — Satz, om ons ten slotte den geheelen mensch te toonen, die in de gewaarwordingen het met zichzelf harmonisch eens is geworden en, zelfs bij de herinnering aan het lijden, zich tot edele daden opgewekt gevoelt. Deze slotsatz is het nu veroverde, heldere, duidelijke contrast van den eersten Satz. Terwijl wij daar alle menschelijke gewaarwordingen in de oneindig veelvuldige uitingen, driftig op verschillende wijzen van zich zagen afstooten, zoo verloopt deze

groote verscheidenheid tot eene afsluiting, die deze gewaarwordingen harmonisch in zich bevatten, en in aangenaam treffende, plastische gedaante zich aan ons voorstelt. Deze gedaante houdt Beethoven in de eerste plaats in een hoogst eenvoudig thema vast, dat onwrikbaar zeker voor ons staat en geschikt wordt voor oneindige ontwikkeling van de teerste fijnheid tot de hoogste kracht. Om dit thema heen, dat wij kunnen beschouwen als de vaste mannelijke individualiteit, wenden en buigen zich van het begin van den Satz alle die teedere en weekere gewaarwordingen die zich ontwikkelen om het zuiver vrouwelijke element aan te duiden, dat eindelijk — door het geheele toonstuk met volle energie optredende — zich door het mannelijke hoofdthema, in steeds warmere veelvuldige deelneming openbaart, als de alles overweldigende macht der liefde. Deze macht breekt zich aan het slot van den Satz breede baan in het hart. De rustelooze beweging houdt aan; de liefde uit zich door edele gevoelvolle rust, week en teeder beginnende, stijgende tot een in verrukking gebracht gevoel, om eindelijk het geheele mannelijke hart tot in zijn diepste diepten te omstrengelen. Hier is het, waar het hart de herinnering aan de levensmart nog eens doet hooren; hoog zwelt de door liefde opgezwollen borst, welke in hare zaligheid ook het wee in zich opneemt, aangezien wel en wee, als zuiver menschelijk gevoel een en hetzelfde zijn. Nog eens trilt het hart, en de rijke traan van edele menschelijkheid biggelt langs de wang; maar zelfs door de verrukking in weemoed barst koen de jubel

der kracht los, — van die kracht, die zich aan liefde paarde, en waarin de geheele mensch ons nu toeroept tot erkennen van zijne Goddelijkheid. Slechts in de tonentaal van Beethoven was het mogelijk wereldkundig te maken, hetgeen het woord hier slechts met de meeste bevangenheid kon uitspreken."
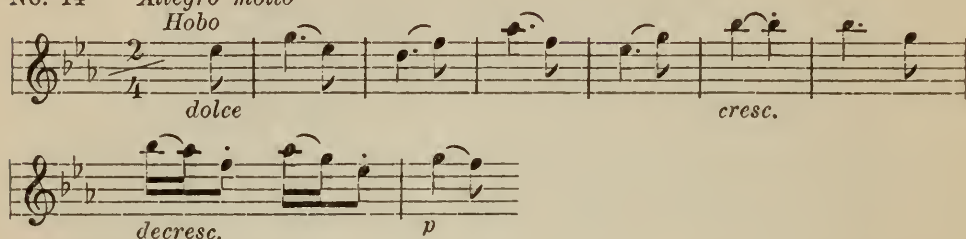
Na eene opgewonden inleiding, die schijnbaar begint met de dominant van g kl. t., dan door geweldige passages van het strijkorkest daalt naar de dominant van Es gr. t., en hier blijft staan in energische accoorden, volgt het thema, dat ten grondslag ligt aan de variatiën, waaruit deze finale bestaat:



Dit is ontstaan uit de finale der Prometheusmuziek; Beethoven heeft het bovendien gebruikt in de pianosonate, op. 35, die hij in 1802 componeerde. Pianissimo en pizzicato hoort men het eerst in het strijkorkest; blazers voegen zich er bij, om het strijkorkest het thema zacht na te spreken, maar het driemaal ff bes *ff* met zijn echo: kondigt reeds de grootheid der gewaarwording aan, die door dezen onvergelijkelijken variatiesatz wordt uitgedrukt. Langzamerhand begint de ontwikkeling van het thema; steeds levendiger wordt de rhythmische beweging, steeds

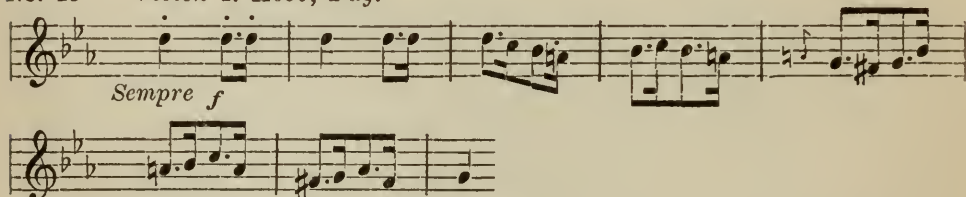
vuriger en meesleepender de uitdrukking, steeds meer gespannen de verwachting. In de derde variatie, brengen de violen de bekende hartstochtelijke, innige zangrijke melodie:

No. 14 *Allegro molto*



met wier jubel het geheele orkest instemt. Dan komt de wending naar c. kl. t. en het intreden van een fugato, terwijl de octavensprong van het thema uit de beweging in halven, kwarten, in achtsten overgaat en eenen korten Satz b kl. t. (met N°. 14) inleidt; daarop volgt D gr. t. en weldra in steeds geweldiger, grootscher stijging een neventhema in g kl. t. van eene onweerstaanbaar alles met zich wegsleepende vlucht.

No. 15 *Violen I. Hobo, Fag.*



Daarbij sluit zich in krachtige sforzati het hoofdthema aan; op het wilde krachtige beeld volgen de zachte C gr. t. en de verleidelijke melodie N°. 14, dan een teruggaan naar de hoofdtoonsoort ter behandeling van het thema in den vorm van een dubbelfuga. Deze leidt tot de hoogste stijging en tot een algemeen

rustpunt op de dominant, die onmiddellijk leidt naar »Poco andante"; het hoogtepunt van dezen Satz No. 14 omgeschapen tot eene diep-aangrijpende, werkelijk »heilige" melodie, begint (eerst de houtenblaas- dan de strijkinstrumenten in lage ligging). Andere instrumenten sluiten zich bij den gewijden zang aan; steeds breeder en verheffender beweegt zich de vloed der tonen, totdat contrabassen, ondersteund door fagot, clarinetten en hoorn, de feestelijke melodie opnemen! Het is, alsof Beethoven in deze weinige maten alles heeft willen bijeenvatten wat er aan idealen van heldenmoed, zielengrootheid, gezonde krachten, edelen zin en hoe alle die grootsche deugden heeten mogen, in zijn goddelijk gemoed leefde. Climax volgt op climax en als ten slotte in den tonengang der bassen:



het hoogtepunt is bereikt en de gewijde hymne zich naar het einde wendt, langzaam in het naspel wegsterft, dan is het, alsof het geheel voor ons eene openbaring was. Nog volgt eene liefelijke episode As gr. t., van waaruit het stuk in droëvige harmonieën opstijgende en sterker wordende naar het slotdeel leidt, dat, evenals het begin — maar in de dominant van c. kl. t. — inzet en waarin thema No. 14 zich met groote levendigheid herhaalt. Een ruischend, jubelend slot van zestienden passages der bassen sluit dit geweldige werk, door Beethoven met diens hartebloed geschreven.

H. Reimann, grootendeels vrij gevolgd.

VIERDE SYMPHONIE, Bes. gr. t. op. 60. (1806).

Eerste uitvoering te Weenen 1807; verschenen te Weenen 1808 im Industrie Comptoir.
Opgedragen aan Graaf Oppersdorf.

Tempi: Adagio. — Allegro vivace.
Adagio.
Menuetto (Allegro vivace). Un poco meno Allegro.
Allegro ma non troppo.
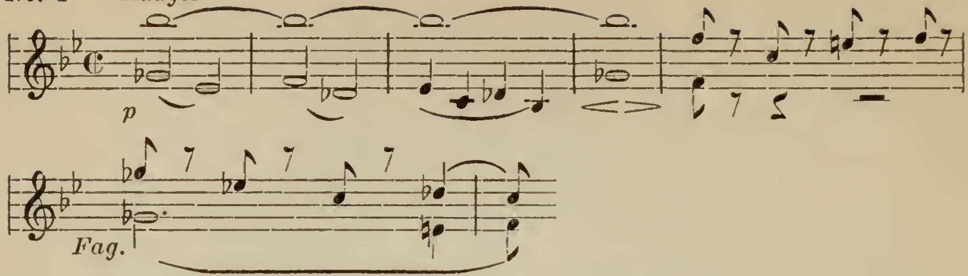
Bezetting: Strijkorkest, 1 fluit, 2 hobo's, 2 clarinetten, 2 fagotten, 2 hoorns, 2 trompetten, pauken.

(Het oorspronkelijke handschrift bezit de familie Mendelssohn te Berlijn.)

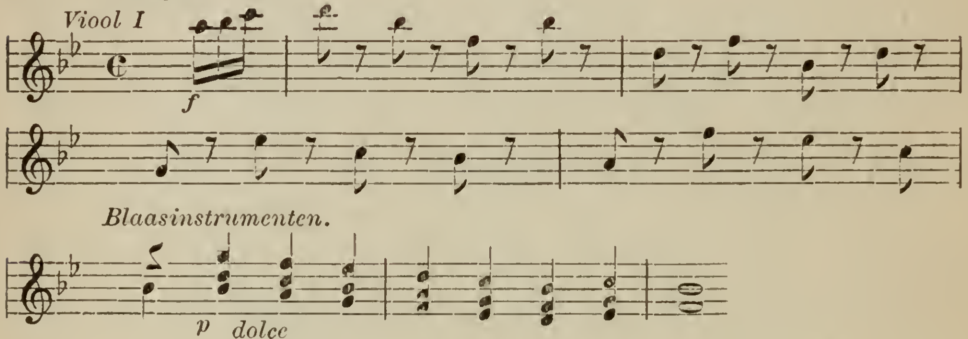
In de opvolging der symphonieën van Beethoven is duidelijk eene regelmatige afwisseling te bespeuren; op de symphonieën, die den indruk maken van eene geweldige worsteling om een verheffend doel te bereiken, volgt telkens eene van een rustiger en van meer opgewekt karakter; zoo volgt op de *eerste* (in C gr. t.), waarin wel is waar Beethovens grootheid nog niet is bereikt, maar toch reeds duidelijk op den voorgrond treedt, *de liefelijke tweede* (in D gr. t.); op *de machtige derde* (Eroica) (in Es gr. t.), *de heldere vierde* (in Bes gr. t.); na *de zeer ernstige vijfde* (in c kl. t.), komt *de Pastorale*, *de zesde* (in F gr. t.); na *de majestueuse*

zevende (in A gr. t.), de *vredelievende achtste* (in F gr. t.); en na *de grootsche, overweldigende negende* (in d kl. t.), had Beethoven het voornemen eene tiende symphonie te componeeren, gansch in karakter verschillende van hare voorgangster; de dood heeft hem echter verhinderd dit plan ten uitvoer te brengen. Dat de Meester zich hierbij geen systeem heeft voorgeschreven, maar den inwendigen drang gevolgd heeft, om het evenwicht van zijn zielskracht te herstellen, bewijst het feit, dat de vijfde symphonie reeds vóór de vierde was ontworpen en ten gunste der laatstgenoemde eene wijle werd ter zijde gelegd, ongetwijfeld met de bedoeling, om na de tragische Eroica (de derde) verkwikking te vinden in het rijk der bevalligheid en van den humor. Echter ook hier verloochent zich de geweldige natuur van Beethoven niet, en alhoewel hij met kinderlijke naïveteit schertst en speelt, dan gelijkt hij hier toch Hercules, die, nog in de wieg liggende, de slang die hem trachtte aan te grijpen, verwurgde. Deze symphonie Bes gr. t., waarbij Beethoven in 1806 Fine schreef en die in 1808 voor het eerst werd uitgevoerd, vertoont duidelijk beide elkander tegenoverstaande eigenschappen in Beethoven's persoonlijkheid: geweldige kracht en teedere bevalligheid, vereenigd in de schoonste harmonie.
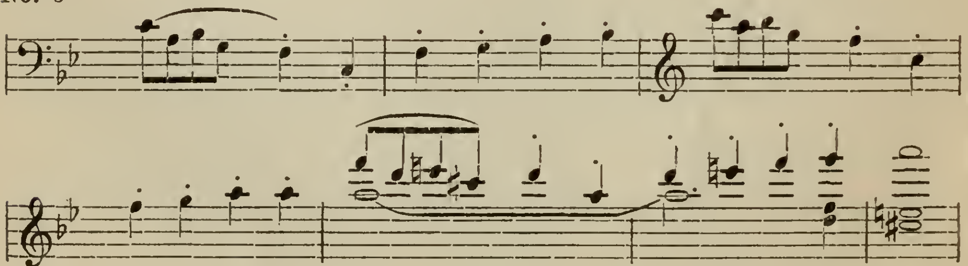
De inleiding door het strijkorkest met zijne weinig opgewekte tertsengangen in kl. t., waartoe Bes, door de blaasinstrumenten vastgehouden, den geheimzinnigen achtergrond vormt, en de schijnbaar radeloos zwervende kort gestooten achtsten der violen



laten den hoorder volkomen in onzekerheid, omtrent hetgeen er komen zal. Plotseling echter, na een enkele maat crescendo, valt er licht in de duisternis en na de twee volgende maten wordt het volkomen dag door het thema:
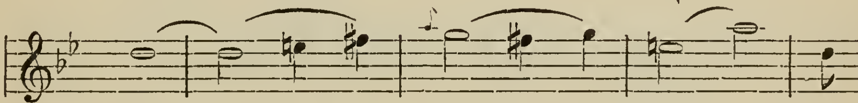


dat gedurende geruimen tijd het geheele orkest geboeid houdt, totdat het tweede thema, begonnen door de fagot en voortgezet door de hobo, door de fluit naar een kalmer vaarwater gestuurd wordt:



Het eerste deel, vasthoudende aan het opgewekte karakter, vloeit weg in zeer beknopten vorm. Ook de doorvoering gaat zonder bijzondere opwinding voorbij, alhoewel hier een nieuw, eenigszins sentimenteel motief optreedt:
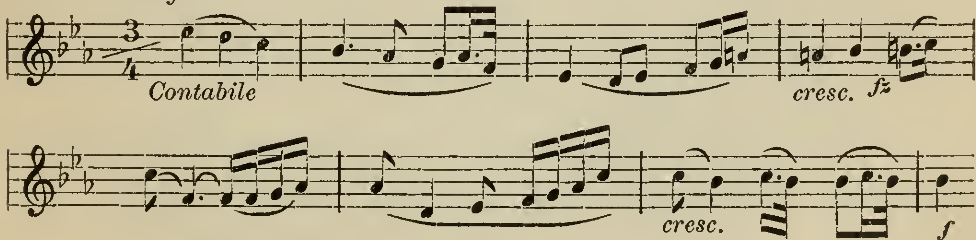
Fo. 4 *Violen I. Violoncel*



en kort voor zijn slot, het eene eigenaardig spannende positie wordt. Bij een aanhoudend diminuendo, verdwijnt het eene instrument na het andere; om zoo te zeggen radeloos, komen de strijkinstrumenten op een accoord Fis gr. t. ppp weer bijeen; — op eens neemt de pauk het initiatief en door haren krachtigen roep treden spoedig weer alle instrumenten bijeen, om in een jubelend tutti de reprise te beginnen.
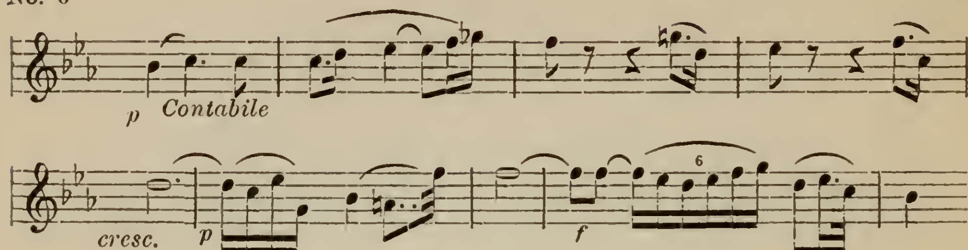
Een innige zang der eerste violen, wier zacht vloeiende tonen niet storend zijn aan de strakstijve rhytmiek der begeleiding, opent het adagio.

No. 5 *Adagio*



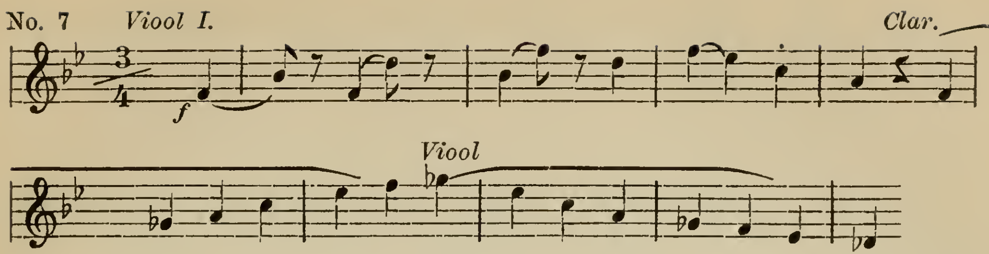
Daarbij voegt zich later eene zich op en neerbewegende twee-en-dertigsten figuur, wier levendigheid met het optreden van het staccato, de hoofdstemming van dezen Satz zou kunnen hinderen, ware het niet, dat

ter juister tijd de clarinet met eene ernstige beschouwing tusschen beide treedt.

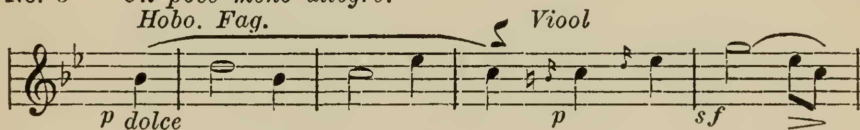


Dit motief voert, onder gelijktijdige begeleiding van het openingsfiguur en der bewegelijke twee-en-dertigsten, tot herhaling van het thans melismatisch versierd verschijnende thema No. 5, dat echter thans niet tot volle ontwikkeling komt; een schel klinkend es kl. t. onderbreekt geheel onverwachts den melodischen stroom; scherpe dissonanten klinken, tengevolge van het onverbiddelijk voortgaan van eene orkestgroep bij halsstarrige onbeweeglijkheid van eene andere. Ten slotte treden de violen weer op en werkelijk gelukt het haar, de verstoorde harmonie te herstellen. Rijker en schooner dan te voren treedt thema 5 weer op, door fluiten en clarinetten voorgedragen, om tot het slot zijne plaats te blijven handhaven.

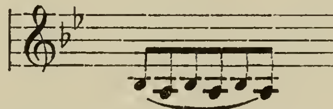
Een echt humoristische geest beheerscht den derden Satz, die te beschouwen is als een echt Beethovensch scherzo, al heeft de componist dezen titel niet er bij geschreven, maar eenvoudig »Allegro vivace". — Het hoofdthema heeft het karakter van capricieus te zijn, door de afwisseling van twee- en driedeeligen rhythmus.



Eene aangename tegenstelling vormt het trio met het warm gevoelde thema:
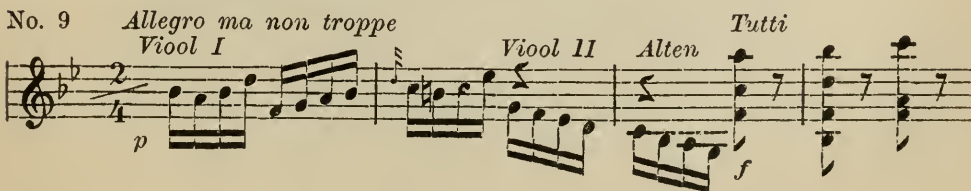


welks pauzen door eene springende vioolfiguur aangenaam omstrengeld worden. Aangrijpenden en diep ernstigen indruk maakt het bij zijne herhaling, door de bijkomende beweging in den vorm van een orgelpunt der strijkinstrumenten

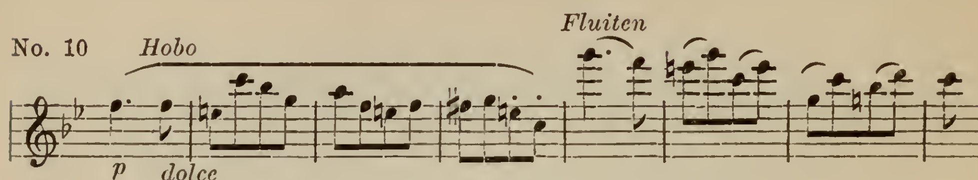


het best te vergelijken met het eentonig geruisch der zee.

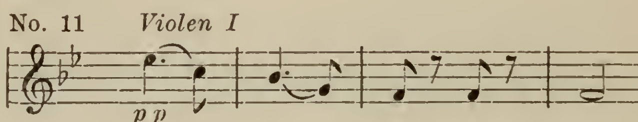
Nog meer dan in den vorigen, voeren hier in den laatsten Satz scherts en luim den vrijen teugel. De zestienden figuren van het hoofdthema, die als eene frissche bron steeds klateren:



loopen met kleine tusschenpoozen door den geheelen Satz. Als iets dergelijks verschijnt het tweede thema:



alsmede het Seitenthema:



dat vooral aan het slot van den Satz, als contrapunt tot de zestienden figuur der bassen, eene schoone uitwerking heeft. Dit slot, waarbij Beethoven zelfs niet door Haydn in schalksche luim overtroffen wordt, kan onmogelijk scherper beschreven worden dan het door Ambros in zijn »Bunte Blätter" is geschied:

»Is het niet heerlijk, als de contrebas na de fermate in snaaksche loomheid met de violen om strijd begint te loopen? Ten slotte schijnt het, als geldt het een salto mortale over eene breede beek, want violen, fagot, alten zetten in, blijven echter ontmoedigd staan; — daar neemt de bas eenen aanloop en — met éénen sprong is deze er over heen; een bewonderende gil der overige instrumenten begeleidt de heldendaad.

W. Langhans, grootendeels vrij gevolgd.

VIJFDE SYMPHONIE c kl. t. op. 67. (1807).

Eerste uitvoering te Weenen 1808, verschenen 1809 bij Breitkopf und Haertel te Leipzig. Opgedragen aan Vorst Lobkowitz en aan Graaf Rasoumoffsky.

Tempi: Allegro con brio.
Andante con moto.
Allegro (scherzo).
Allegro.

Bezetting: Strijkorkest, 2 fluiten, 2 hobo's, 2 clarinetten, 2 fagotten, 2 hoorns, 1 trompet, pauken.

(Het oorspronkelijke handschrift bezit de familie Mendelssohn te Berlijn).

De eerste schetsen voor de vijfde symphonie dateeren uit de jaren 1800—1801; maar eerst in 1807 werd ze voltooid en in 1808 voor het eerst uitgevoerd. Het programma van het concert, door Beethoven den 22en December van genoemd jaar in het Theater a/d. Wien te Weenen gegeven, kan beschouwd worden als een muziekhistorische merkwaardigheid; daarop kwam behalve de genoemde, ook de symphonie pastorale (de zesde) eveneens voor den eersten keer voor, met het eerste pianoconcert in C gr. t., de Chorphantasie en eene vrije phantasie door den concertgever. Intusschen is de vijfde symphonie onder alle orkestcompositiën van Beethoven de meest populaire geworden; het tegenwoordige geslacht zal het onbegrijpelijk voorkomen, dat Beethoven's tijdgenooten dit werk onwelwillend te gemoet kwamen. Omtrent

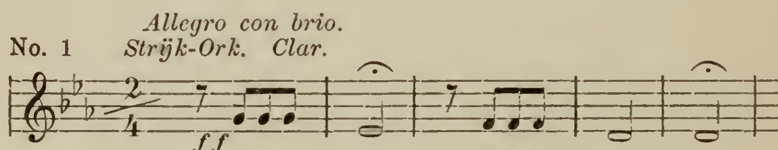
Goethe's verhouding tot dit werk schrijft Mendelssohn in zijne »Reisebriefe" uit het jaar 1830, toen hij verscheidene dagen te Weimar gast was van den dichtervorst: »Des voormiddags moest ik hem een poosje velerlei stukken van verschillende meesters in chronologische volgorde op zijne piano voorspelen en hem vertellen, hoe zij die verder hebben ontwikkeld; Goethe bleef in eenen donkeren hoek zitten gelijk een Jupiter tonans en fonkelde met zijne oude oogen. Van Beethoven wilde hij niets hooren. Ik zeide hem echter, dat ik er niets aan doen kon en speelde hem toen het eerste deel der 5e symphonie voor. Dat heeft hem zeer getroffen. Eerst zeide hij: »Dat maakt geen grooten indruk; het geeft wel aanleiding tot bewondering; het is grootsch en dan bromde hij stil voort; na eenige oogenblikken begon hij er weer over en zeide: »Het is toch van groot belang, prachtig, oorverdoovend; men zou vreezen dat het huis invalt als dat nu al die menschen te zamen spelen. En aan tafel, te midden van een levendig gesprek over een belangrijk onderwerp, begon Goethe er weder over te spreken.

Berlioz ging het eveneens met zijnen leermeester Lesueur, componist van de opera »Les Bordes", die, niettegenstaande dat Napoleon I dit werk zeer prees, al spoedig van het repertoire verdween. Berlioz was na de eerste uitvoering van Beethoven's vijfde symphonie, onder leiding van Habeneck, zóó opgewonden, dat hij dacht zijn hoofd niet meer te kunnen vinden, toen hij bij het verlaten der zaal zijnen hoed wilde opzetten. Den volgenden morgen liep Berlioz haastig
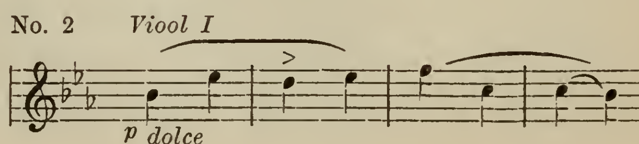
naar Lesueur in de verwachting ook hem vol enthousiasme over Beethoven te zullen hooren spreken; maar hij werd bitter teleurgesteld; want nadat Lesueur hem een poosje had hooren spreken en toen hij door Berlioz eindelijk gedrongen werd om ook zijne meening te zeggen, schudde hij het hoofd en zeide eigenaardig lachende: »C'est égal, il ne faut pas faire de la musique comme celle-là," waarop Berlioz hem antwoordde: »Soyez tranquille, cher maître, on n'en fera pas beaucoup". — Dergelijke beoordeelingen laten zich genoegzaam verklaren door den smaak van eenen tijd, waarin de symphonie haren oorsprong uit den dans nog niet kon verloochenen, een vorm door R. Wagner te recht als den grondslag aangeduid van het symphonische kunstwerk; in de periode toen voor de instrumentale muziek het nieuwe gebied nog niet was geopend, dat Beethoven met zijne Eroica, voor de symphonie heeft betreden. Met dit werk wordt aan de instrumentale muziek eene nieuwe, veel verder strekkende taak gesteld; en als Wagner op eene andere bladzijde beweert, dat overeenkomstig het danskarakter, voor de symphonieën van Haydn zoowel als voor die van Beethoven het dramatische pathos ten eenenmale uitgesloten is, dan kan dit van de Eroica onmogelijk gezegd worden en evenmin van de symphonie c kl. t., die in haar geheel verloop een levendig dramatisch beeld ontrolt van den geweldigen strijd tegen de duistere machten van het noodlot, dat het hart der menschen bestormt; een beeld niet alleen van het zielelijden des meesters, nadat hij van zijne eigen verschrikkelijke

positie door het meer en meer toenemen van zijne doofheid, volkomen bewust werd; maar ook van den heldhaftigen moed, waarmede hij den strijd opnam en zegevierend heeft doorgezet.

Den eersten Satz kan men — met Berlioz — beschouwen als den eersten scherpen gil van eene groote ziel, die de vertwijfeling nabij is; het is niet de vertwijfeling van Romeo, verwant aan resignatie bij de tijding, dat Julia dood is, maar veeleer te vergelijken met de woede van Othello, nadat hem door Jago het vergift van den laster ingedroppeld werd. Het motief bij den aanvang:
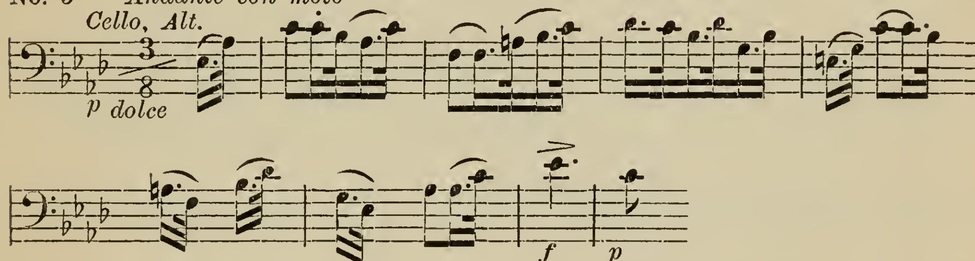


moet volgens Schindler (»dus twijfelachtig," zegt Hans v. Bulow) door Beethoven zelf, zijn aangeduid als: »zoo klopt het noodlot aan de deur". De rhytmiek hiervoor had hij, zooals Czerny mededeelt door Beethoven te hebben hooren zeggen, bij zijne wandelingen in het bosch van eenen goudvink opgevangen. Met een bewonderenswaardig vervormings- en combinatievermogen is nu door dit bijzonder eenvoudig motief de geheele prachtige Satz gebouwd. Een zacht klagend tweede thema:
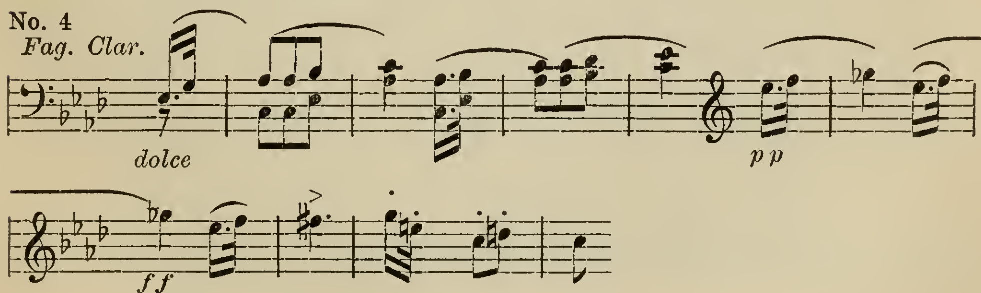


tracht de vijandige machten te beheerschen, maar reeds in de derde maat treedt het beroemde kloppen daarbij op; aanvankelijk zacht van kleur dan al sterker en sterker; tot eindelijk deze troostrijke zang weggeduwd wordt door de wild voorbijvliegende achtste gangen der violen.

In den *tweeden Satz* is de storm der hartstochten bezworen. Als een verheffende hemelsche zang klinkt het hoofdthema:



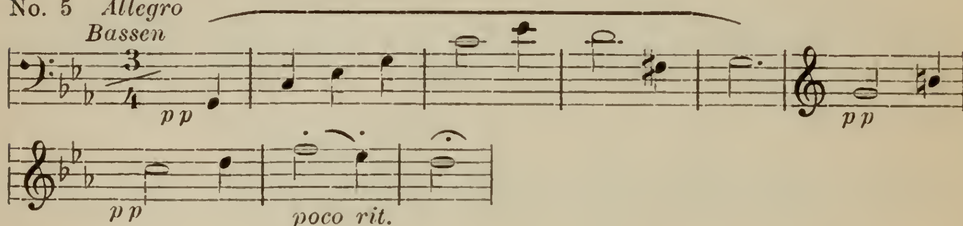
afgesloten door een treffend motief der blaasinstrumenten, dat later nog meermalen terugkomt. Niettemin komt het heldhaftige, groote karakter van het werk ook in dezen Satz tot uitdrukking; nauwelijks is thema N°. 3 ons oor voorbijgegaan, of een plechtig Seitenthema treedt op:



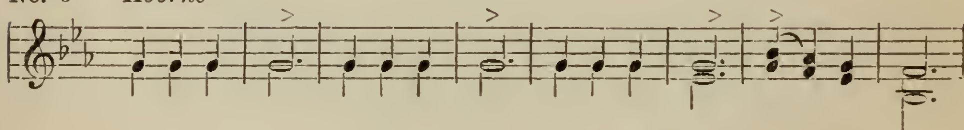
dat na de enharmonische verwisseling ges-fis in C gr. t. eenen grootschen indruk maakt. Overigens bestaat

deze Satz — herinnerende aan de adagio's van de symphonieën van Haydn — uit eene reeks variatiën van het hoofdthema, waarvan de steeds levendiger wordende figuratie met het »Piu moto" naar het slot, aan den Satz een zeker opgewekt karakter verleent.

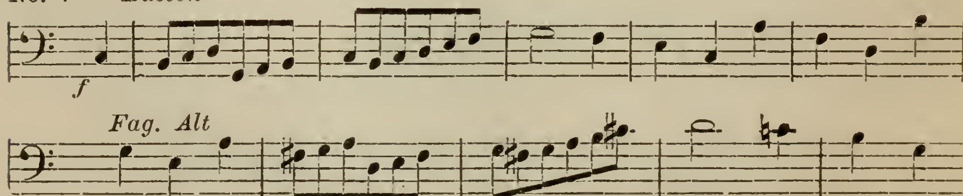
De *derde Satz*, door den componist zeer te recht noch »Menuett", noch »Scherzo" genoemd, verplaatst den hoorder weder geheel en al in die sombere regionen van den eersten Satz. Met ingehouden wrok zetten de bassen het volgende thema in:



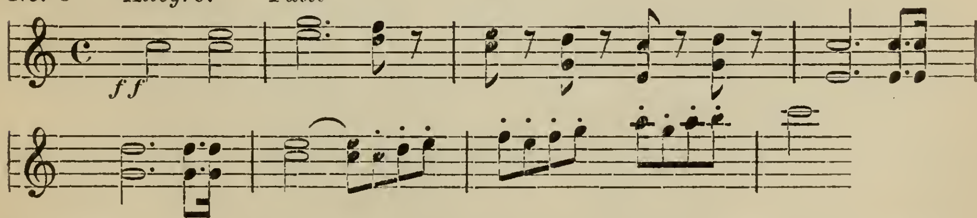
Onmiddellijk daarna flikkert de toorn helder op. De hoorns roepen op tot openlijken strijd:



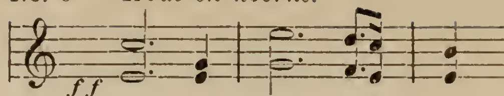
waarna het volle orkest bereidwillig volgt. Zelfs de humor van den tusschensatz (Trio), waarin de bassen geheel tegen hare gewoonte rollende solopassages hebben uit te voeren:



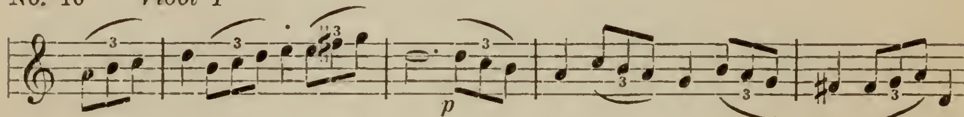
is niet in staat om de drukkende stemming eene andere richting te geven, de gewaarwording van een nog te verwachten catastrophe blijft de heerschende. De toestand wordt met het weder optreden van thema N°. 5 inderdaad steeds meer gespannen; het orkest houdt als het ware den adem in; nog slechts in fluisterend pizzicato hoort men de thema's N°. 5 en zelfs het vroeger zoo kloek opgetreden N°. 6; daarna volkomen stilte op den drieklank As gr. t., onderbroken alleen door ééne C der pauken in de rhythmiek van N°. 6. Eerst op hunne herhaalde aanmaning verheffen zich de overige instrumenten onder leiding der eerste violen uit hunne lethargie. Zacht, maar duidelijk hoorbaar groeit nu de vloed der tonen aan, om ten slotte met een kort, maar geweldig crescendo, alle dammen door te breken en te vloeien in den trotschen stroom der finale. De buitengewone uitwerking van den *laatsten Satz*, een triumphlied van verheffenden aard, is in elk geval deels toe te schrijven aan de tot het uiterst opgedreven spanning in den overgang van den voorafgaanden Satz. Het thematische onderwerp zelf is ook in dezen Satz van verrassenden eenvoud. Het hoofdthema:



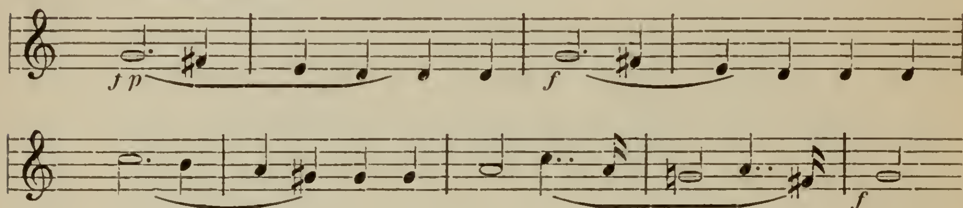
beweegt zich gedurende 25 maten uitsluitend op tonica en dominant en het dan optredende Seitenmotief:



bepaalt zich eveneens gedurende tien maten op die grondharmonieën, om dan te moduleeren naar C gr. t., waarin het tweede thema optreedt:



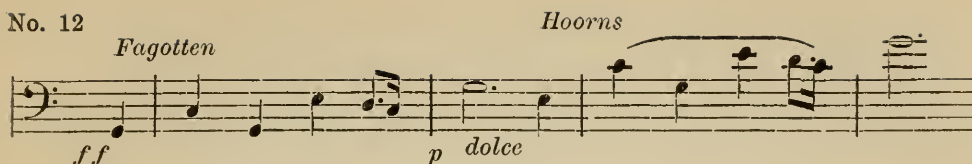
In G gr. t. verschijnt een derde motief, ter afsluiting van het eerste deel:



waarmede de thematische inhoud van dezen Satz is uitgeput.

De doorvoering, die haar kenmerk verkrijgt door het triompheerend zich ontwikkelende thema N°. 10, brengt geene werkelijke verandering van het motief te weeg, echter wel eene verrassing, zoo éénig in hare soort, gelijk de bovengenoemde verbinding der beide laatste Sätze n.l.: het geheel onverwacht weder optreden van den derden Satz (N°. 6). Ook bij de daaropvolgende herhaling van den hoofdsatz krijgen wij nog eene verrassing, namelijk den solo der fagot en hoorns:

No. 12



wier motief wel is waar reeds vroeger verschenen is als voortzetting van thema N°. 9, doch dat hier echter voor den eersten keer zelfstandig en vol beteekenis optreedt — een laatst ernstig woord voor de spoedig daarna optredende versnelling van het tempo tot Presto, dat in vliegende haast nog eens laat hooren, de thema's N°. 11 en N°. 8 nu beide in C. gr. t.

W. LANGHANS, grootendeels vrij gevolgd.

ZESDE SYMPHONIE (Pastorale) F. gr. t. op. 68. (1808).

Eerste uitvoering te Weenen 1808. Verschenen 1809 bij Breitkopf & Haertel te Leipzig,
Opgedragen aan Vorst von Lobkowitz en aan Graaf Rasoumoffsky.

Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerei.

Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande.

Tempi: Allegro non troppo.
Andante molto moto. (Scene am Bach).
Allegro (Lustiges Zusammensein der Landleute).
Allegro (Gewitter. Sturm).
Allegretto (Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm).

Bezetting: 1ste en 2de Satz: Strijkorkest, 2 fluiten, 2 hobo's, 2 clarinetten, 2 fagotten, 2 hoorns; in den derden Satz komen er bij; 2 trompetten en in den vierden Satz (Gewitter): Piccolo, pauken, alt- en tenorbazuin; in den vijfden Satz is de bezetting gelijk aan den vierden, met uitzondering van de piccolo en van de pauken.

(Het oorspronkelijke handschrift bezit de familie Huysen van Kattendijke te 's Gravenhage.)

Dit prachtige landschap schijnt te zijn ontworpen door Poussin en door Michel Angelo uitgevoerd.

HECTOR BERLIOZ over de Pastorale.

Richard Wagner zegt (in zijne Ges. Schriften III 112 enz.): »Met eerbiedige vrees heeft Beethoven vermeden, zich opnieuw te storten in de onmetelijke zee van een grenzenloos zielsverlangen. Nu wendt hij zijne schreden naar den opgewekten mensch, dien hij in het frissche veld, in het geurige bosch onder zonnigen hemel gelegen, liefkoozend en dansende ontwaarde. Daar onder de schaduw der boomen, bij het ruischen der bladeren, bij het vertrouwelijke murmelen van het beekje, sloot hij zijn bezielend verbond met de natuur; daar gevoelde hij zich mensch en verborg voor de weldadige verschijning der almacht zijn zielsverlangen diep in zijn gemoed. Hij was hiervoor zóó dankbaar, dat hij de afzonderlijke deelen van het toon-

werk, dat hij in deze opgewekte stemming schreef, getrouw en deemoedig betitelde met de levensbeelden, door wier aanschouwen het geheel hem voor den geest stond. Dit alles heeft hij samengevat onder den algemeenen titel: »Erinnerungen aus dem Landleben." En verder zegt W. »De buitenwereld was voor Beethoven geheel afgesloten; doordien doofheid hem getroffen had en de nadere verbinding met haar hem dus werd ontnomen! Des te dieper wendde hij zijnen blik binnenwaarts. Nu wierp hij dien ook op de verschijning, die, helder gekleurd door het licht van zijn binnenste, in wonderbaarlijke reflex zich weder mededeelde aan zijn inwendig gemoed. Nu spreekt wederom slechts het wezen der dingen tot hem en vertoont hem deze in het rustige licht der schoonheid. Nu begrijpt hij het bosch, de beek, het veld, den blauwen aether, de vroolijke menigte, het minnend paar, den zang der vogels, het trekken der wolken, het loeien van den storm, de verrukking der zalige rust. Alles, wat hij ziet, en alle gestalten worden doordrongen van deze wonderbaarlijke vroolijkheid, die eerst door hem aan de muziek eigen werd. Zelfs het klagen schijnt op te houden, hij is tot glimlachen geneigd, de wereld herkrijgt hare kinderlijke onschuld. »Verblijf met mij heden in het paradijs" — wie hoort deze woorden, die in zekeren zin klinken als ware het verlossing, zich niet toegeroepen, als hij de Pastorale Symphonie hoort?" (Zie Rich. Wagner Ges. Schriften IX, 112 enz.)

Bij deze beschouwing van Wagner over de Pastorale,

voegen wij Beethoven's eigen woorden, waarin hij vol verrukking over de natuur spreekt. In zijne zakboekjes kan men lezen: »Het is mij te moede, alsof elke boom in het veld tot mij spreekt" en »O God! welke heerlijkheid in zulk eene boschrijke streek — in de verheffende hoogte is rust — rust om God te dienen!" Aan Therese Malfatti schrijft hij in 1807: »Wat zijt gij toch gelukkig reeds zoo spoedig naar buiten te kunnen gaan. Ik kan eerst den 8sten die gelukzaligheid genieten; ik verheug er mij kinderlijk op. Wat ben ik blijde te kunnen wandelen in bosschen, onder boomen, struiken en gewassen en tusschen rotsen! Niemand houdt zooveel van de natuur als ik. Bosschen, beemden, rotsen geven den weerklank, dien de mensch wenscht." Volgens Schindler heeft Beethoven de Pastorale Symphonie uitgewerkt toen hij in den zomer van 1808 te Heiligenstadt was. Het plan daartoe hield den Meester echter reeds bezig tijdens het ontwerpen der »Eroica," hetgeen bewezen wordt door de eerste rudimentaire schets van »Scene am Bach", die gevonden is te midden der schetsen voor de Eroica Symphonie.

Het is onbegonnen werk na te gaan of te willen onderzoeken of Beethoven tot het componeeren der Pastorale opgewekt werd door andere gelijksoortige min of meer verwante compositiën van vroegere componisten, vooral door de Orgelfantasie van Abt Vogler, die hetzelfde programma had. Geen ander werk van den meester spreekt in zulk een onmiddellijk treffende taal omtrent het heerlijke leven in de natuur, over de gelukkige stemming door haar wakker

geroepen in een dichterlijk gemoed, dat vrij van ziekelijke romantiek zijn hoogste geluk vindt in het blijmoedige en frissche genot der natuur, in de zalige gewaarwording van geestelijke en physieke behaaglijkheid. Geen ander werk schenkt zulk een echt beeld van den opgewekten, de natuur liefhebbenden mensch Beethoven, als de Pastorale.

De eerste Satz (»Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande") begint:

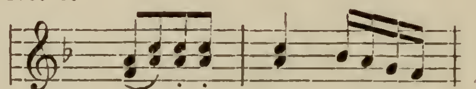
No. 1 *Allegro ma non toppo* = 66
a. *Viool I.* b. c.
Alti
Celli
Viool II

Karakteristiek is voor de zoogenaamde Pastoraalstijl de doedelzakachtige voortklinkende tonica (violoncel) met de harmonische kwint in de alt, niet minder de uiterst eenvoudige modulatie, die zich met voorliefde beweegt van de tonica naar de dominant en weder terug, alsmede de herhaling van afzonderlijke periodes, die men ontwaart òf van 2 òf van 8 maten, die den componist wederom gelegenheid geven tot afwisselende variatiën en andere versieringen, stijgingen en dergelijken meer. Zulke herhalingen van N°. 1 maat a en b brengen reeds de maten 4—8, waarbij zich een warm gevoeld motief voegt:

No. 2 a. *cresc.* *b.*
f
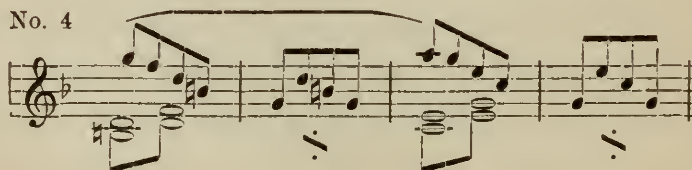
Het bestanddeel b van dit motief wordt gebruikt met geringe wijziging tot een toonschilderend pastorale crescendo en decrescendo en voert in opgewekte vlucht (clarinet, vervolgens hobo) tot herhaling van het aanvangsmotief, dat een levendig karakter aanneemt en opklimt tot een ruischend forte van het geheele orkest en wordt verbreed niet alleen door eene nieuwe periode van 2 maten (N°. 3) maar ook door eene belangrijke toepassing van 1 c.

No. 3.



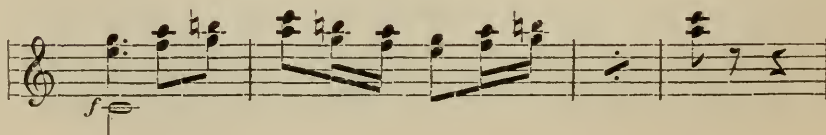
Van het krachtige slotakkoord maken zich zacht zwevende triolen der clarinetten en fagotten los, terwijl de eerste viool, het begin van het eerste motief opvangende, zich liefelijk omhoog beweegt en naar een Seitenthema heenvoert, dat met zijne wiegende begeleiding zoo echt het karakter van welgevallen en behagen uitdrukt:

No. 4

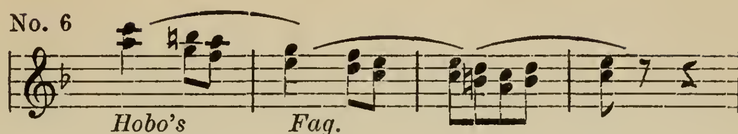


Dit thema loopt verrukkelijk schoon door het geheele orkest, om na den jubelkreet:

No. 5
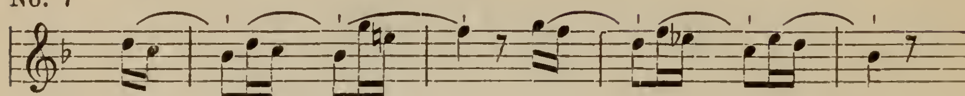


over te gaan in de zachte liedmelodie:



die na de herhaling van deze periode stijgende van achtsten naar triolenbeweging, de dominant afsluiting brengt en de pastorale epiloog van het eerste deel begint. N°. 1*a* vormt de overgang naar de herhaling van het eerste deel, en vervolgens naar het tweede deel.

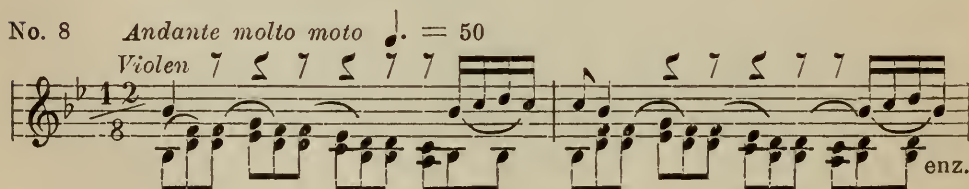
In de plaats van den doorvoeringssatz bracht Beethoven na eene korte wending naar Bes gr. t. eene even eenvoudige, als indrukmakende toonschildering. Deze bestaat uit het figuur N°. 1*b*, dat p.p. beginnende en begeleid door triolen der lage snaarinstrumenten zich in een grootsch crescendo van Bes gr. t. naar D. gr. t. verheft, dan na eene allerliefste plagerij der beide violen met de eerste fagot zich wendt naar G. gr. t. Deze geheele passage wordt herhaald en leidt door G. gr. t. naar E. gr. t. en A. gr. t. Hier verkrijgt motief N°. 2 groote beteekenis en brengt zeer karakteristiek van uit Bes gr. t. de herhaling van het beginmotief (2de violen en alt), de fermate wordt vervangen door eenen triller der eerste violen. De verdere ontwikkeling komt, afgezien van de modulatorische veranderingen, met het eerste deel overeen. Na de Pastorale sluiting in F. gr. t. treedt het coda op. De strijkinstrumenten grijpen flink het hoofdmotief aan, dat klinkt als ware het eene echo door de houten

blaasinstrumenten opgenomen, waardoor echter de rhytmiek der melodie:
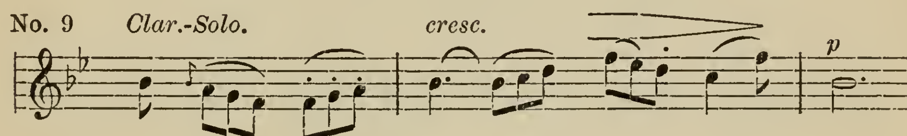


in gelijkmatige triolenbeweging verandert. Het pastorale element heeft nu de alleenheerschappij verkregen; de liggende bassen, de aanhoudend herhaalde accoordtonen van de blaasinstrumenten en vooral de liefelijke slot-idylle met de concentreerende solo-clarinet en de vroolijk begeleidende fagot, het opvliegen van het eerste motief tot in de hoogste hoogten der fluit, de echo van clarinet en fagot, de slotcadans van het orkest en het zachte wegsterven, dat alles spreekt duidelijk in tonen uit, hetgeen Beethoven's eigen woorden wilden zeggen: »Wat ben ik blijde in bosch en beemd, onder boomen te kunnen wandelen."

Tweede Satz. Scene am Bach. (Andante molto moto 12/8 maat) zacht murmelt de beek:
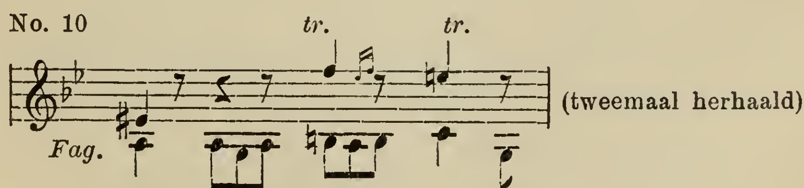


daar naast verneemt men eene melodie, die opgelost is in afzonderlijke melismen. Het is, alsof de herder zijnen zang opzettelijk altijd weer afbreekt, om te luisteren naar het ruischen van de beek en het zoele windje, dat door de toppen der boomen dringt. Spoedig

komt er meer handeling. Het ruischen wordt levendiger en gaat over in zachte zestienden beweging, een leeuwerik trillert (viool), de melodie wordt overgenomen door clarinet en fagot, geaccompagneerd door tonen, die in de lengte getrokken, als in zonlicht schitterende, geblazen worden door hobo's, clarinet en fagotten, en bovendien in syncopenvorm door hoorns. Uit het diepste gemoed van den mensch klinkt zijn danklied in de episode:
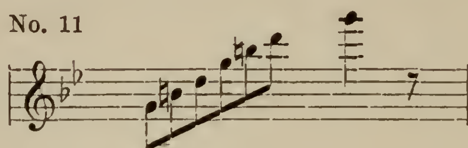


Na eenen korten pastoralen overgang wordt het begin herhaald, maar met eene besliste neiging naar de dominant-harmonie, die van nu af de geheele volgende periode beheerscht. Meermalen schijnt het, alsof de zang met de bekende cadans wil afsluiten, maar altijd vindt Beethoven weer een middel om het slotaccoord te verschuiven, om zich zoo volop in welluidendheid te kunnen laten gaan. Het belangrijke fagotsolo begeleid door de trillers der violen, is hierdoor al bijzonder karakteristiek·



Zelfs de triller van de viool, die volgt op eene figuur, wiegende op een 6/4 rhythmus, brengt geene afsluiting;

de periode wordt nog eens herhaald met veranderde instrumentatie en leidt nu eerst naar dat heerlijke danklied. Een soort koraal brengt ons eene zachte, breede melodie in de clarinetten, die naar G. gr. t. leidt. Een nieuwe boschwind en golfgedruisch komt ons te gemoet. De hobo neemt de hoofdmelodie over, afgebroken door het akkoordfiguur der fluit.



Na het aanvallige afwisselende spel van deze beide instrumenten volgt hunne vereeniging bij de cadans en weer verneemt men — door alten en celli — het danklied! Eene snelle wending leidt naar de herhaling van deze periode in Es gr. t. De alt neemt nu het accoordfiguur van de fluit over, de clarinet de melodie van de hobo en weder volgt N°. 9 ditmaal moduleerende naar Ges gr. t. De begeleidingsfiguur van het begin wordt hier een zelfstandig motief (hobo), die door imitatiën opgedreven, moedig moduleerende leidt naar een orgelpunt op de dominant en eindelijk de herhaling van het begin brengt, maar nu rijk versierd. De fluit krijgt nu de melodie; het akkoordfiguur N°. 11 treedt weer op den voorgrond door de elkander opvolgende instrumenten: fagotten, clarinetten en eerste viool, de tweede fagot neemt de syncopen van den hoorn over, terwijl de hoorns met de tweede fluit een andere gedragen akkoordfiguur (vroeger reeds meermalen gebruikt) blazen:

No. 12 *Fluit II*

Hoorns

Zooals de ontwikkeling vroeger zijnen weg nam naar de sluiting F. gr. t., zoo beweegt zij zich nu naar het slot in de harmonie der tonica. Door de onderdominant (Es) wordt dan de cadans ingevoerd, die door de nabootsing van drie vogelstemmen (nachtegaal, kwartel en koekoek, = fluit, hobo en clarinet) eene onvergelijkelijke betoovering te weeg brengt, van onopgesmukte naïveteit. Met een zeer levendig uitgedrukte innige dankmelodie besluiten de eerste violen en de hoornblazers dit zeldzaam schoone landelijke beeld!

Derde Satz: Lustiges Zusammensein der Landleute. Allegro. Uit alle hoeken en kanten snelt het vroolijk uitgelaten volk toe:

No. 13. *Allegro* 𝅗𝅥. = 108

Violen *p p*

enz.

en de dans begint:

No. 14 *Fluit en Viol. I.*

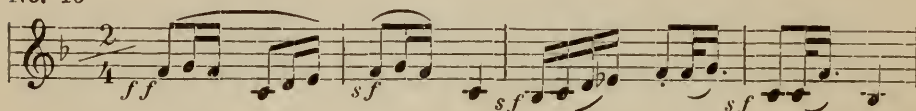
dolce

enz.

Nieuwe groepen treden op en steeds bonter wordt het gewoel. De dorpsmuzikanten beginnen te spelen; twee violen en een ostinaat rhythmisch motief, een

schalmei en de beroemde »slaapdronken" fagot en de clarinet, die te zamen bij beide slotmaten de hobo nahinken, nemen nu de melodie op, de violen worden door de fagot afgelost. Eindelijk treedt de hoorn op, hobo en clarinet volgen, zelfs de contrebassen verkrijgen het woord; nu dringt zich een hoopje uitgelaten boeren door de menigte en een echte boerendans begint:

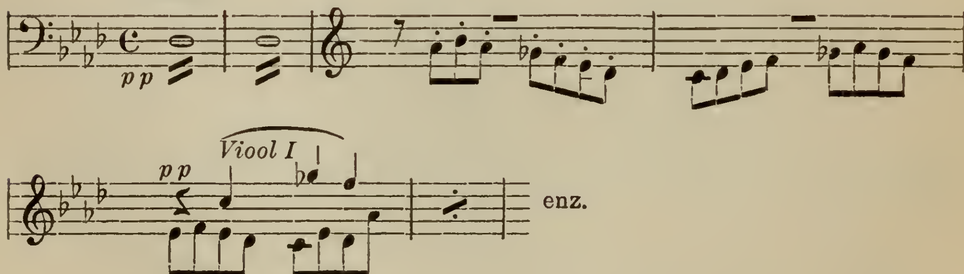
No. 15



die op de dominant van F. gr. t. met een trompetsignaal sluit; de eerste (driedeelige) dans begint weer, en ontaardt, door een Presto, in eenen wilden dans.

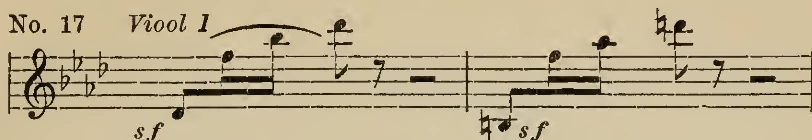
Plotseling (vierde Satz: Gewitter, Sturm, Allegro) verneemt men in de verte den dof rollenden donder. Dadelijk is de jubeltoon verdwenen. Alles stuift uiteen eene onbehaaglijke sombere achtsten figuur (tweede violen) klinkt, begeleid door zacht klagende tonen (eerste violen).

No. 16 *Allegro* 𝅗𝅥 = 80. *Violen II*
Contrab.
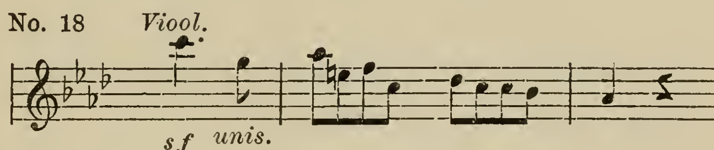


Allengskens nadert, hoe langer hoe sterker het rollen van den donder, de angst wordt steeds grooter; het

onweder (bij het ff inzetten der blaasinstrumenten) breekt los. Bliksemstralen flikkeren:

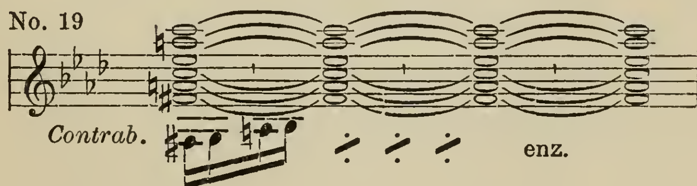


en het geweld der losgelaten elementen drukt zwaar op de aarde.



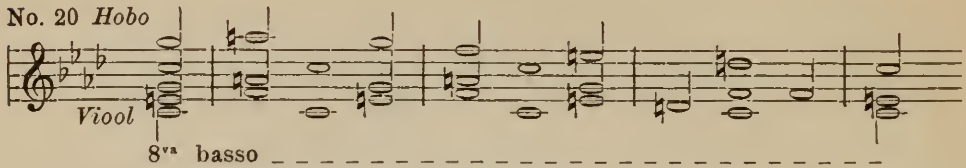
Het doffe gerommel van den donder, en de drukkende stilte wordt afgewisseld door bliksemstralen en enkele donderslagen, die steeds sneller en sneller elkander opvolgen en de angst al meer en meer doen toenemen. Opnieuw eene onbehaaglijke stilte, dan rollende, doffe donderslagen en angstkreten, terwijl de elementen voortgaan hunne macht en kracht te toonen.

Doodelijke angst grijpt allen aan, terwijl het onweder zich in zijne alles verpletterende, machtige zwaarte laat hooren; oorverdoovende angstkreten worden vernomen.
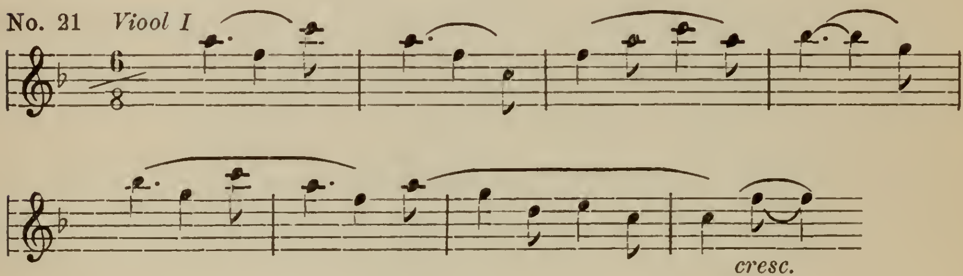


Maar het hoogtepunt van den schrik is bereikt, want langzamerhand trekt het onweder af, eenen enkelen keer ziet men nog eenen bliksemstraal, de ver verwijderd rollende donder volgt, en de kalmeerende blauwe hemel

vertoont zich weder. Alle menschen, bevrijd van angst, vereenigen zich van ganscher harte tot een dankgebed:

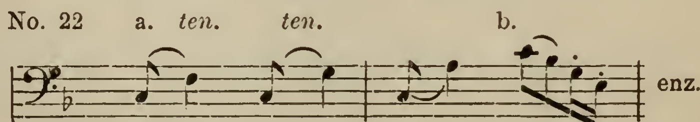


Eene zachte, opgewekte avondschemering verspreidt zich over het landschap en de schalmei van den herder laat hare eentonige, zacht schommelende melodie hooren, beantwoord door eenen hoorn.

Nu volgt de laatste Satz. (Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm.) Allegretto 6/8. Uit genoemde instrumentale melodie ontwikkelt zich het herdersgezang:

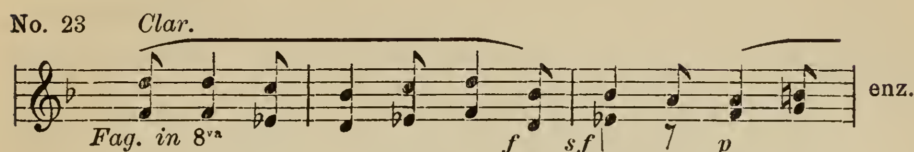


De herhaling daarvan verleent haar een opgewekt vroolijk gestemd karakter, dat in het onmiddellijk daaropvolgend motief (celli en alti):



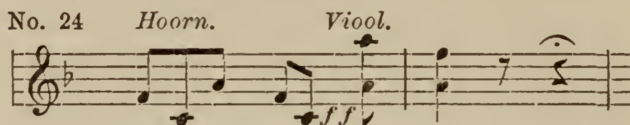
de uitdrukking aanneemt van blijden levenslust en door deel b. herinnert aan het Seitenthema van den eersten

Satz. De uitdrukking van »dankbare Gefühle" zal men kunnen ontwaren in het motief:



dat optreedt na de herhaling van het gezang der herders en voorgedragen wordt door clarinetten en fagotten. Bij het weder optreden van het schalmeimotief treedt eerst in de tweede viool eene zestienden figuur op, die opgenomen wordt door de eerste violen en leidt naar eene variatie van het hoofdthema. Het thema zelf is opgelost in eene zeer schoone arabeske (1ste violen), terwijl de 2de violen (pizzicato) de melodie van het gezang der herders zeer zacht aanduiden. De verdere ontwikkeling komt overeen met het eerste deel van dezen Satz, tot het optreden van het lange coda; fagot en violoncel heffen solo het herderslied aan (maat 1—3), de tweede viool antwoordt in den vorm van een eenvoudig fugato, daarop volgt de eerste viool en spoedig het volle orkest met de krachtig optredende contrebassi. Maar de beweging komt nog eens tot kalmte; weder beginnen fagot en violoncello het fugato, wier thema intusschen gevariëerd is in zestienden figuur; met de vurige vlucht der eerste violen zet weer het ff in, om langzaam te dalen naar de hoofdtoonsoort. Gelijk een avondgebed klinkt nu het eenigszins gewijzigde herderslied in de strijkinstrumenten, dat tevens eenen Nachsatz heeft, waarop eene echo door houten blaasinstrumenten volgt. Nog eens laat de hoorn zijne

eentonige pastorale melodie hooren, de strijkinstrumenten omstrengelen haar met hunne zestienden figuur, die door de contrebassen opgenomen en door den karakteristieken rhythmus van dezen Satz



kort wordt afgesloten.

H. REIMANN, grootendeels vrij gevolgd.

ZEVENDE SYMPHONIE A gr. t. op. 92.
gecomponeerd 1812.

Eerste uitvoering te Weenen 1813. Verschenen 1816 bij Steiner und Cie te Weenen.
Opgedragen aan den Rijksgraaf Moritz von Fries.

Tempi: Poco sostenuto.
Vivace.
Allegretto.
Presto.
Allegro con brio.

Bezetting: Strijkorkest, 2 fluiten, 2 hobo's, 2 clarinetten, 2 fagotten, 2 hoorns, 2 trompetten, pauken.

(Het oorspronkelijke handschrift bezit de familie Mendelssohn te Berlijn).

In de Ges. Schriften III p. 113 en verder schrijft R. Wagner:

»De drang om aan zijne toongestalten die degelijkheid, die onmiddellijk herkenbare, zekere vastheid te

geven, zooals Beethoven die tot zijnen troost waargenomen heeft bij de natuurverschijnselen (zie Pastorale Symphonie) — was gesproten uit zijne ziel, die bovenal naar liefde verlangde en daardoor met vreugde zich gedrongen gevoelde om ons de heerlijke Symphonie A gr. t. te geven. Al het onstuimige, al het smachten en woelen van het hart wordt hier tot verrukkenden overmoed der vreugde, die met bacchantische almacht door de geheele natuur, door alle stroomen en zeeën van het leven meesleept, zelfbewust juichend overal, waar wij in de moedige maat van dezen menschelijken sferendans treden. Deze symphonie is de apotheose van den dans zelf; zij is de dans in hoogste beteekenis, de zaligste daad der in tonen als ware idealistisch belichaamde beweging van het lichaam. Melodie en harmonie worden op het krachtige gebeente der rhythmiek stevige menschelijke gedaanten, die nu eens met reusachtige, lenige leden, dan weer met elastisch teedere snelheid, slank en weelderig, om zoo te zeggen voor onze oogen den dans eindigen, waarbij nu liefelijk, dan koen, nu ernstig, dan uitgelaten, nu bedaard, dan jubelend, de onsterfelijke melodie onophoudelijk klinkt, tot in den laatsten rondedans van den lust, een jubelende kus de omarming ten einde voert."

Deze symphonie werd 8 December 1813 voor het eerst onder leiding van Beethoven uitgevoerd in de zaal van de Universiteit te Weenen, bij gelegenheid van een weldadigheidsconcert »ten voordeele der Oostenrijksche en Beiersche soldaten, die invaliden geworden waren in den slag bij Hanau".

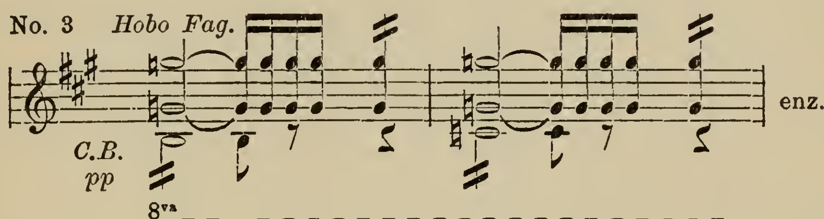
De inleiding begint met eene zangrijke melodie door de hobo:

No. 1 *Poco Sostenuto.*
Hobo *fp*
Tutti *f* *Viool* *p* *f* *Clar.* enz.

die weldra overgenomen wordt door clarinetten, hoorns en fagotten. Het inzetten van elk der genoemde instrumenten wordt door krachtige akkoorden van het volle orkest aangeduid. Bij de halve sluiting op de dominant E beginnen de violen staccato eenen tertsenloop, terwijl de contrebassen de dominant op de wijze van orgelpunt vasthouden; afgebroken door de eerste maat van het beginmotief (clarinetten en fagotten), wordt deze figuur herhaald in de kwartsext — dan in de dominant-septiemharmonie en leidt naar het ff inzetten van het eerste motief (2e violen), dat door sforzati sterk wordt geaccentueerd. De contrebassen nemen — afwisselend met de eerste violen — de toonladderfiguur, die tegelijkertijd de imitatie van het hoofdmotief der inleiding krijgt, terwijl de modulatie hier, ons brengt naar C gr. t. Nu zetten de houten blaasinstrumenten met een langzaam, maar zeer sierlijk dansmotief p. in:

No. 2 *Hobo*
enz.

Hetzelfde wordt een octaaf lager herhaald door het strijkorkest, terwijl contrebassen afwisselend met hobo en fagot, (de laatste als orgelpunt op de dominant) de volgende rhythmische beweging uitvoeren:



Uit deze figuur ontwikkelt zich later het hoofdthema van den eersten Satz; het is niet te gewaagd om te zeggen, dat alle overige Sätze van de symphonie in nauwe betrekking gebracht zijn met dit eenvoudige motief. Dit is de groote motiefband, die in veelvuldige veranderingen, door het geheele werk loopt. Na dezen tusschensatz zet het motief van het begin weder in en moduleert in krachtige sextaccoorden opwaarts over e kl. t. naar C gr. t. Gelijk te voren volgt de sierlijke tusschensatz (dezen keer in F gr. t.), wiens rhythmische begeleidingsfiguur (N°. 3) bij de herhaling door de violen naar een krachtig accent op E leidt; daarna lost zij zich slechts even, afgewisseld door eene korte, zangrijke cadans der blaasinstrumenten in het beurtelingsche spel der violen met fluit en hobo langzamerhand op, om plotseling over te gaan in den gepuncteerden 6/8 maatrhythmus (à la Sicilienne) van het Vivace.

No. 4. *Vivace Fl. in 8va* *Hobo* *Sempre p* *Fag.* *cresc.*

Fl. 8va a. *p* 1 2 enz.

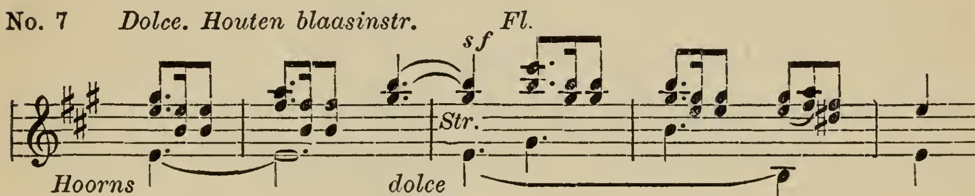
Na de afsluiting van de eerste periode van 8 maten treedt het tweede motief op:

No. 5 *Hobo* *Fl.* a. b. *str.* *fp* enz.

waarvan de strijkers het slotfiguur (b) met energie nadoen, hetgeen in het vervolg van groote beteekenis wordt. Met volle kracht treedt na de fermate het volle orkest op bij de herhaling van het hoofdthema. In de bassen klopt het rhythmische figuur, waaruit de imitatie van N°. 5 moedig zich opheft, om dan, krachtig gedragen door de violen, te leiden naar de modulatie over cis kl. t., as kl. t. naar de dominant E. Hier aangekomen triompheeren de strijkinstrumenten door eene flinke verandering van N°. 5.

No. 6 *cresc.* *f* *sf* *C.B.* enz.
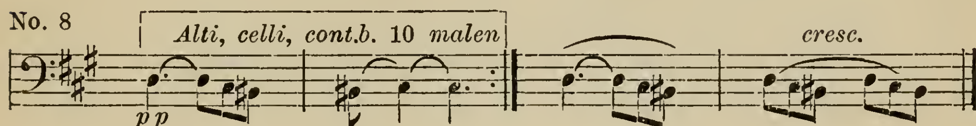
Na machtige accenten vallen zij met de volle kracht van eene unisono op een geforceerde Cis en brengen ons zoo naar het Seitenthema (blaasinstrumenten). De grondrhythmus van het nieuwe thema komt volkomen overeen met het danskarakter van den Satz:



maar aan de strijkinstrumenten bevalt deze innige melodie niet; door een ingrijpend unisono (accoord C gr. t.) verstikken zij het krachtig en beginnen nu, eerst geheimzinnig fluisterend, N°. 4 *a*, om, opgedreven door eene korte energisch gedrongen basfiguur in te leiden naar cadans E gr. t. In uitgelaten jubeltoon verheft zich ten slotte nog eens het hoofdmotief (N°. 4 maat 1 en 2) geïmiteerd door de contrebassen. Eene met groote kracht opwaarts drijvende unisono-toonladder van het strijkorkest, begeleid door de naslaande E der blazers, brengt ons naar de herhaling van het eerste deel. De chromatische voortzetting van deze toonladder tot G leidt (onderbroken door generaalpauzen) het tweede deel in; zeer zacht beginnen de violen de rhythmische figuur; de contrebassen laten motief 4*a* hooren, om hieraan te verbinden een op- en neerloopende toonladdermotief, dat gebruikt wordt tot een kort fugato. De Sicilienne-rhythmus wordt door het strijkorkest opgenomen en leidt door geweldige stijging naar de doorvoering. Het in syncopische 6/8 maat vlug voor-

bijgaande accoord C gr. t. der violen, door de bassen canonisch geïmiteerd en de nu eens zacht, dan weer sterk kloppende grondrhythmiek behouden vooreerst de bovenhand, tot na eene moedige wending naar Des, fluit, hobo en fagot bij een plotseling p het hoofdmotief in herinnering brengen; de strijkinstrumenten contrapuncteeren het, met een in de bekende rhythmiek gehouden motief; dit neemt dan in de lagere instrumenten eenen trapsgewijze opwaarts dringenden vorm aan en wordt door de hoogere geïmiteerd. Gedragen door de onophoudelijk kloppende dansrhythmiek in de blaasinstrumenten ontwikkelt het nu eéne alles ter neerwerpende macht, waardoor de hoorder bijna buiten adem geraakt. Deze stijging, zooals die bij Beethoven slechts zeldzaam terugkomt, leidt tot herhaling van het begin door het volle orkest, de geheele wereld schijnt thans mede in de dansende beweging te zijn getrokken. Maar de Meester, die de elementen loslaat, verstaat het ook, om ze door zijn tooverwoord in een oogenblik te temmen en in zachte boeien te dwingen. Eene fermate gebiedt rust, en dadelijk is de geheele scene veranderd; de zachte hobo grijpt in de weeke toonsoort, D gr. t., de hoofdmelodie; de dansrhythmiek hoort men weer door de violen maar p; het motief N°. 5 verschijnt weer, maar nu in kl. t.; zoekende en vragende brengen het de houten blaasinstrumenten, tot de violen het opnemen en het verder ontwikkelen. Zoo komen wij weer tot die krachtige unisono-toonladder zooals bij het slot van het eerste deel, waarna —

gescheiden door eene algemeene pauze — eene verrassende as wordt gehoord, die door de contrebassen overgenomen en met de eerste maat van het hoofdmotief verbonden, door een orgelpunt op C (2 hobo's en 2 fagotten) leidt naar A, nu echter wordt de kloppende achtste beweging verlaten om over te gaan in een lang orgelpunt op E (fluit, clarinet, fagot en hoorn), waarbij de bassen hare melodie brommen:

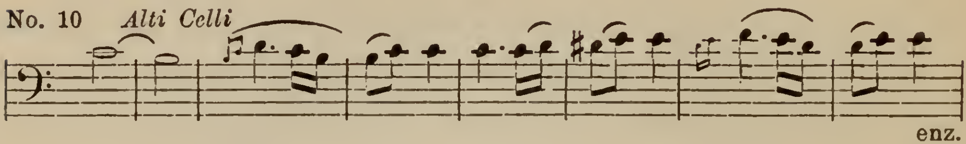


De beweging wordt steeds levendiger, het motief der contrebassen wordt dringender, en de huppelende rhythmiek der Sicilienne wordt weer opgenomen; zoo sluit de eerste Satz met eenen zeer jubelenden, als het ware uitgelaten dans.

Ook de tweede Satz, die ingeleid wordt door een langdurig zacht wegstervend accoord a kl. t. 6/4 der houten blaasinstrumenten, heeft het karakter van eenen dans, zij het ook op sommige plaatsen hoogst statig en plechtig. Het tempo is allegretto; de kwarten zijn aangeduid volgens M M = 88. Dit is het beste bewijs, dat men hier niet met eenen treurmarsch te doen heeft. Het rhythmische motief, bekend door de inleiding en door den eersten Satz, heeft hier eenen dactylischen vorm (— ◡ ◡) aangenomen en is de volgende melodie geworden:
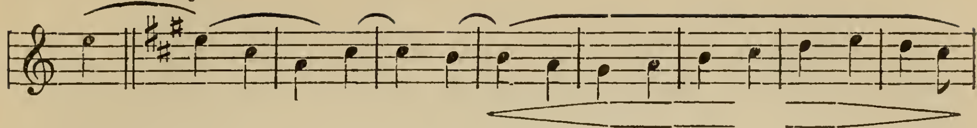


Zooals in den eersten Satz thema 4 zich verbond met de hoofdrhythmiek, zoo voegt zich hier eene zeer weeke, maar edele zangrijke melodie bij N°. 9:



dus tot »die rhythmiek, die aanhoudend haren vasten gang door de geheele compositie laat hooren". Deze »verlangende melodie" slingert zich »als de epheu om den eik, die, zonder deze omstrengeling van den krachtigen stam, als het ware verloren, rechts en links op den bodem zich neerwerpen zou, nu echter als rijke versiering van den ruwen eikenschors, aan de kernachtige figuur van den boom zelfs zekere gedaante verkrijgt". (R. Wagner, Ges. Schriften). Bij het optreden der eerste violen met thema 9, treedt ook N°. 10 in de tweede violen op, de lagere snaarinstrumenten voeren eene wiegende achtsten beweging uit. De melodieën ontplooien zich steeds breeder en verder, zoodra de blaasinstrumenten beginnen. De begeleidende achtsten worden huppelende triolen, waaraan zelfs afwisselend de contrebassen met celli en alten deelnemen. Alles dringt en drijft en schijnt te roepen: »op, opwaarts naar licht!" En spoedig na een kort diminuendo komt het »licht" in de gedaante van eenen zachten, vriendelijken Satz A gr. t.

Clarinet en fagot laten ons eene van de heerlijkste melodieën van Beethoven hooren:
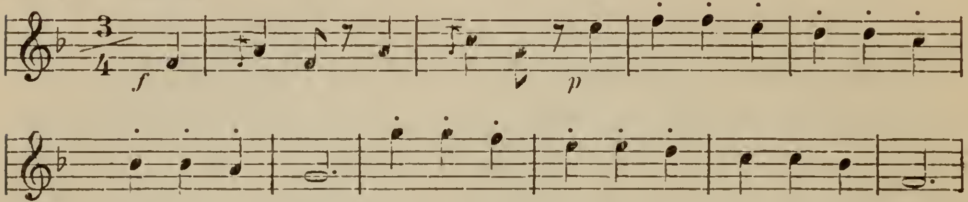
No. 11 *Cl. Fag.*
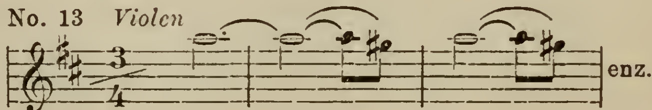


Liefelijke arabesken der eerste violen omstrengelen den zang, terwijl de contrebassen onophoudelijk den rhythmus van het hoofdthema aangeven. Nadat de melodie zich naar de dominant heeft gewend, heft de clarinet, gevolgd door den hoorn, het tweede deel van zijnen liefelijken zang aan, die rustig opdringende en langzamerhand stijgende ten slotte zacht en week moduleert naar C gr. t. Fluit en hobo, gevolgd door fagot, nemen nu dat motief op, maar, terwijl zij het plotseling vervormen tot eene energieke toonschaal, gaan zij, vereenigd met de snaarinstrumenten, terug naar de hoofdtoonsoort. De korte rhythmische figuur duikt krachtig in het orkest op en leidt het hoofdthema (pizzicato der bassen en celli) met zijne tegenmelodie (fluit, hobo en fagot) in. De eerste violen en alten omstrengelen het afwisselend met eene zestienden figuur, waaruit zich in het verdere verloop het contrepunt ontwikkelt van het fugathema, dat uit N°. 9 is gevormd. Met een geheimzinnig pp beginnende, zwelt deze wonderbaarlijk geconcipieerde Fugensatz bij korte stijging machtig aan en leidt tot herhaling, waarbij zich onmiddellijk aansluit het liefelijke Seitenthema A gr. t. Nog eens klopt het hoofdthema geheimzinnig aan, het volle orkest wendt zich kortweg naar C gr. t., maar altijd treedt a kl. t. weer op. Opgelost — als in lichte vlokken — in zijne afzonderlijke bestand-

deelen, verneemt men die melodie nog eens pp door verschillende instrumentale groepen; de laatste maat zelfs in flink versterkte canonische imitatie, waarin echter reeds het 6/4 akkoord van het begin ingrijpt en zacht wegstervend afsluit.

Derde Satz (Presto). Jubelend vliegt de dansmelodie op:



om zich te verliezen in eene periode van 4 maten (b) en zich dan opnieuw te verheffen tot eene vroolijk stemmende dansmelodie A gr. t. Tegenover de wild opgestegen A gr. t. stelt zich in het tweede deel eene vlug gevleugelde, teedere passage (houten blaasinstr.) en handhaaft de opperheerschappij tot het terugkomen van het hoofdmotief Bes gr. t. (hobo en fagot), die na eene vurige stijging de hoofdherhaling (ff) brengt. Ten slotte voert het eerste bestanddeel van het thema (12*a*) naar eene ff A, dat orgelpunt wordt. Deze A. door de zwevende figuur (imitatie van het zangthema 14):



gevariëerd, loopt door het geheele Trio, bij de ff plaatsen van de trompetten, bij het begin van het tweede deel op zeer karakteristieke manier door den

2en hoorn (en de violen) gebracht. Het is het rhythmische motief van den eersten en tweeden Satz, hier uitgesponnen als ware het een enkele schitterende zilverheldere draad. Het hoofdthema van het trio, dat een levendig contrast vormt met het scherzo, is het volgende:

No. 14 Viol. p
p dolce
Cl. Fag. Hoorn

enz.

(in Thayer's Beethoven III p. 191 wordt medegedeeld, dat, volgens Abt Stadler dit een »Niederoesterreichischer Wallfahrtsgesang" is).
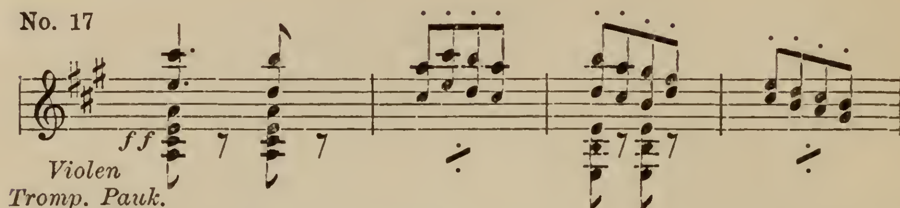
In *den laatsten Satz* (Allegro con brio) krijgt het rhythmische hoofdmotief der symphonie den volgenden vorm:

No, 15 *Allegro con brio*
Str. Bl.
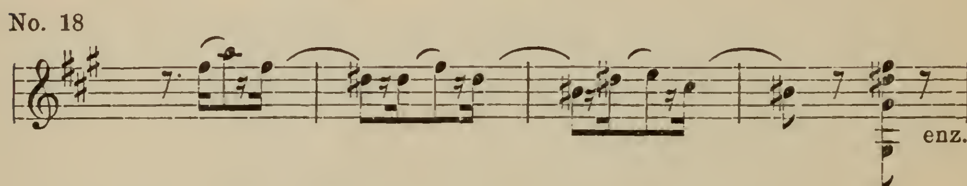
De wilde bacchantische dansmelodie, die hierop steunt, (sforzato op het zwakke maatdeel) luidt:

No. 16 *Violen*
1 *sf* 2 *sf* 3 *sf*
sf
enz.

Aan het slot daarvan verdubbelen zich de krachtige slagen van het begin en introduceeren het overmoedige nevenmotief:



na de herhaling daarvan volgt eene imitatie, die ontwikkeld is uit N°. 16 maat 1, die in het verdere verloop overgaat in den rhythmus ♫♫, die nu de opperheerschappij verkrijgt. Ook het Seitenthema (cis kl. t.) neemt daaraan deel:



en leidt over naar koene, op- en afstijgende gangen der strijkinstrumenten (cis kl. t.) naar een opgewonden, losbandige dansscène, waarmede het eerste deel sluit. Het tweede begint met het eerste thema in F gr. t.; het motief van de vierde maat (N°. 16) breekt de wilde dansmelodie meermaals af en leidt naar machtige modulatiën en energische imitatiën, door de contrebassen tot herhaling der geheele eerste periode in C gr. t. Het rhythmische motief N°. 15 krijgt steeds meer den voorrang, gesteund door de contrebassen, die onophoudelijk krachtig en flink, de maat van den bacchantischen dans als het ware stampen, die, steeds hooger dringende, eindelijk bij de

dominant te recht komen en in een kort diminuendo naar F moduleeren. Strijkers en blazers wisselen nu af met hetzelfde motief (N°. 15), tot eindelijk, ingeleid door maat 4 van N°. 16, het begin terugkeert en de uitgelaten vroolijkheid opnieuw eenen aanvang neemt. Na afsluiting der volgende, breede periode volgt, ingeleid door dominant-septiemakkoordslagen, (volgens 15) *die* imitatie, die ontstaan is uit maat 1 N°. 16, en in groote uitgelatenheid gedragen wordt door bassen die chromatisch zich bewegen,

No. 19 *Alt.* *Violen II*

Violen I 8va *Alti*

enz.

naar de hoofddominant daalt, nu echter in voortdurende ostinate beweging der bassen op E-dis, opnieuw ontaard tot bacchantische brooddronkenheid en de plaats ruimt voor het overmoedig motief N°. 17, met zijne dalende toonladder. Op- en neerdalende toonladders kruisen zich in een wild door elkander jagen en voeren door eene schitterende cadans naar het eerste — echter nu zeer hartstochtelijk, opgewonden — dansmotief, dat tot overmaat opgedreven in schitterende passages (1e en 2e violen) naar de tonica

brengt. Met twee slagen — het accoord van de tonica overeenkomstig de eerste maten — eindigt de uitgelaten, jubelende vreugde van dezen Satz.

H. Reimann, grootendeels vrij gevolgd.

ACHTSTE SYMPHONIE. F. gr. t. op. 93, gecomponeerd Oct. 1812.

Eerste uitvoering te Weenen 1814. Verscheen 1817 bij Steiner & Comp., te Weenen.

Tempi: Allegro vivace e con brio.
Allegretto scherzando.
Tempo di Menuetto. Trio.
Allegro vivace.

Bezetting: strijkorkest, 2 fluiten, 2 hobo's, 2 clarinetten, 2 fagotten, 2 hoorns, 2 trompetten, pauken.

(Het oorspronkelijke handschrift ligt in de Keizerlijke Bibliotheek te Berlijn.)

Op het titelblad van deze Symphonie schreef Beethoven eigenhandig: »Sinfonia—Linz im Monat October 1812". Deze is in zekeren zin te beschouwen als een rustpunt tusschen hare twee machtige buren, de 7de in A gr. t. en de 9de in d. kl. t. Hier ontwaren wij dezelfde verhouding als bij de 4de, die tusschen de geweldige 3de (Eroica) en de grootsche 5de staat. Ook deze achtste geeft ons duidelijk het zielsverlangen van den Meester te kennen, om te ontvluchten aan de kringen van zijne geweldige, tragische ideeën,
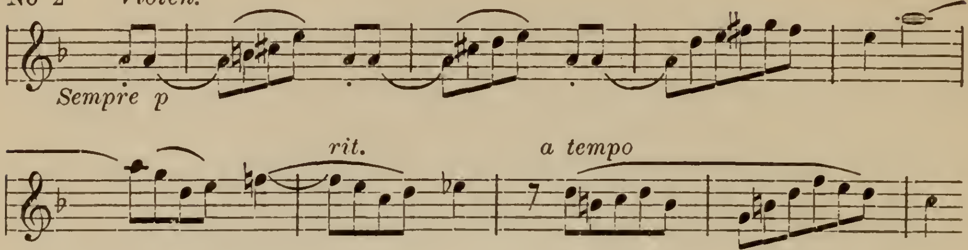
die dagelijks het leeuwendeel uitmaakten van zijnen gedachtengang, om bij voorkeur te zetelen op het gebied, beheerscht door Komos en Graziën, dus zoodoende weer tot rust en kalmte te geraken na den geweldigen strijd, kort te voren gestreden. Hoe Beethoven zich ook hier thuis gevoelde; hoe zelfs in bovengenoemd jaar zijn reeds zeer toegenomen lichamelijk lijden de geestelijke frischheid en opgewektheid niet in den weg stond, getuigt onbetwistbaar elke maat dezer symphonie. Wij zullen hier de kwestie onaangeroerd laten in hoe verre eene liefdeshistorie mede in het spel was, die voedsel gaf aan de stemming van den zuiversten levenslust, die door geheel het werk stroomt; in elk geval gevoelen wij zeer duidelijk, dat de uitdrukking van opwinding van het innige gemoed niet helderder is geteekend dan de naïeve vroolijkheid.

Als Beethoven in eenen brief aan Salomon te Londen (den destijds zeer bekenden ondernemer van concerten aldaar) deze symphonie »eine kleine" noemt, dan is dit volkomen en voldoende gestaafd door het gedrongene van den vorm. Deze beknoptheid springt dadelijk bij het begin in het oog. Immers zonder eenige inleiding begint Beethoven met het hoofdthema:

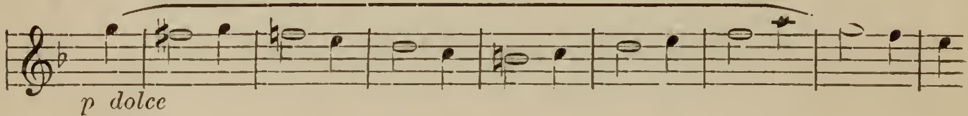
No. 1 *Allegro vivace.*
Tutti.
f

Clar.
p *dolce*

waarbij na eene plotselinge wending van F. gr. t. naar de dominant van D het tweede thema zich aansluit:



Het idyllische karakter van dit thema blijft in het verdere verloop van het eerste deel de overhand houden; want zij het ook, dat een Seitenmotief van vaste en vermetele rhythmiek waarde tracht te verkrijgen, het wordt al spoedig door een ander thema in het karakter van N°. 2 verdrongen.



De luimig kloppende figuur, die dit gedeelte sluit:



vormt als grondslag tot N°. 1 den werkelijken inhoud der doorvoering. Van de reprise verloopt alles normaal, wel is waar onder begeleiding van vele geestige en oorspronkelijke trekken, zooals b.v. het optreden van de clarinet met thema 1 in Des gr. t. en de kunstzinnige, maar bepaald ongedwongen terugkeer naar de hoofdtoonsoort, alsmede de pianissimo sluiting met de beginmaat van den Satz.

Bij het ontwerpen van deze symphonie schijnt Beethoven reeds vast besloten te zijn geweest, allerminst een gevoel van gedruktheid te willen doen opkomen; liever brengt hij de gebruikelijke volgorde der Sätze *) en zet in plaats van een Adagio een gemakkelijk vloeiend Allegretto. Nooit heeft Beethoven een naïever, bevalliger, sierlijker hoofdthema geschreven. (Dit is oorspronkelijk een door Beethoven bij een vroolijk afscheidsmaal voor Mälzel geïmproviseerde Canon. †)

No 5 *Allegretto Scherzando*

dat in zalige onschuld voorbij zweeft, niet het minst gehinderd door de vier en zestigsten van het strijkorkest, die eenige malen ruw daartusschen spreken en het sentimenteele Seitenmotief:

No. 6 *Hobo* *Viool I*

pp *cresc.* *p*

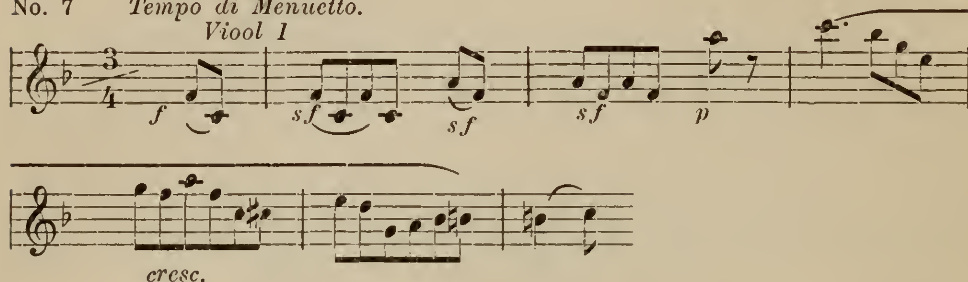
Ook met dezen Satz wijkt Beethoven af van zijne gewone orde, doordien hij in plaats van het Scherzo geen zoogenaamd Menuet brengt, zooals wij dit kennen in de werken van Haydn, maar een menuet geschikt
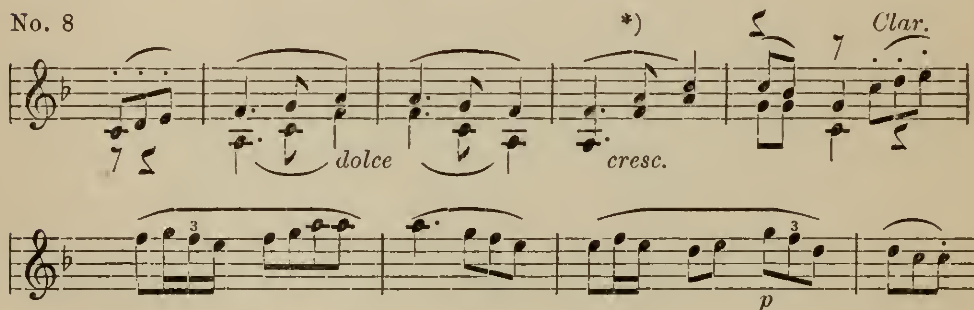
---

*) De pianosonate op. 31 N°. 3 en het pianotrio op. 70 N°. 2 hebben dezelfde opvolging der Sätze.

†) De tekst van dezen Canon waaraan voorafgaat »ta, ta" (als aanwijzing voor de beweging van de Metronoom) luidt als volgt: »Lieber Mälzel, leben Sie wohl, Banner der Zeit, Grosser Metronom."

voor den dans. Het tempo duidt Beethoven zeer nauwkeurig aan door »Tempo di Menuetto"; dit neemt echter niet weg, dat deze Satz vroeger meermalen te snel werd uitgevoerd (zie b.v. R. Wagner »Ueber das Dirigiren" Ges. Schriften VIII 347), waardoor niet alleen het deftige karakter van het hoofdthema:



verloren ging, maar vooral het Trio met zijnen liefelijken zang, door de celli in triolenpassages aangeheven, begeleid door hoorns en clarinetten:
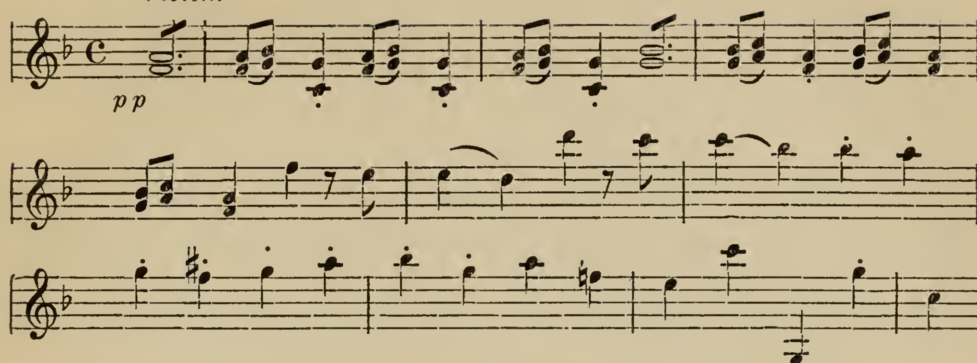


zijne uitwerking ten eenenmale mist.

In den laatsten Satz viert Beethoven's humoristische geest hoogtij. Het thema is het volgende:

---

*) Dit is Beethoven's eigenhandige correctie, in het arrangement voor vier handen; het oorspronkelijke exemplaar bezat Brahms te Weenen.



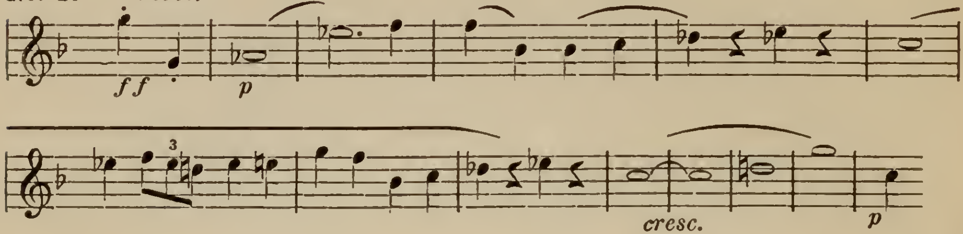
waarvan de lichtgevleugelde triolen in bijna ongestoorde vlucht opvliegen, en zich de goede luim niet laten bederven, door een krachtig daartusschen door klinkende Cis. Bij deze Cis, — eene ruwe scherts, waarvan Beethoven zoowel in den dagelijkschen omgang, als ook in de muziek veel hield — denkt men onwillekeurig aan »toujours brusque'' zooals Cherubini (van wien Beethoven veel hield) op zijne lakonieke manier den mensch Beethoven karakteriseerde en men begrijpt, dat elegische gemoederen als Spohr en Ulibischeff, die de muziek als door Mozart afgesloten beschouwden, zich door dergelijke krachtuitingen gekwetst moesten gevoelen. Op den laatstgenoemde maakte de genoemde Cis, die zoo gansch onvoorbereid in de teedere C gr. t. als het ware luid schreeuwende inviel, den indruk »alsof te midden van een kalm rustig gesprek met vrienden, een hunner onverwachts opstaat, eenen gil laat, de tong uitsteekt en daarna weer rustig op zijne plaats gaat zitten, als ware er niets geschied, om het gesprek daar, waar hij het afbrak, weer kalm voort te zetten.'' *)

---

*) Ulibischeff: »Beethoven ses critiques et ses glossateurs." p. 248.

Onmiddellijk daarna verneemt men als uitdrukking van den hoogsten adel en van liefelijkheid, geheel onverwachts op eene bedriegelijke sluiting in As het tweede thema:

No. 10 *Viool.*



van innig karakter en schoone trekken, zoo b.v. in de doorvoering het langere stilstaan in fis kl. t. tot de trompetten, die met F gr. daartusschen in vallen, opwekken om naar de hoofdtoonsoort terug te keeren; zoo ook de liefelijke tertsen der blaasinstrumenten:

No. 11 *Fl.* *Hobo* *Clar.* *Hoorn* *Fag.* *Hoorn* *Clar.* *Hobo* *Fl.*

fp *p*

in zachte kleur omgeven door staccato triolen der violen, tot ook deze weder crescendo herinneren aan eene figuur uit N°. 4 en zich oplossen in een krachtig fortissimo als slot.

W. Langhans, grootendeels vrij gevolgd.

NEGENDE SYMPHONIE, d. kl. t. met slotkoor op den tekst van Schiller's „Ode an die Freude". Opus 125. Gecomponeerd van 1817-1823.

Eerste uitvoering te Weenen 1824. Verschenen in 1826 bij Schott te Mainz.
Opgedragen aan Friedrich Wilhelm III van Pruissen.

Tempi: Allegro ma non troppo, un poco maestoso.
Molto vivace (Scherzo)
Adagio molto e cantabile.
Presto.

Bezetting: Strijkorkest, 2 fluiten (I—II), 2 hobo's (I—II), clarinet (I—II), fagot (I—II), 2 hoorns, 1 trompet, pauken.

(Het handschrift van het opdrachtsexemplaar dezer symphonie, alsmede het oorspronkelijke handschrift van af den aanvang tot het bariton-solo in den laatsten Satz berust in de K. Bibliotheek te Berlijn; het overige deel van den laatsten Satz is in de Bibliotheek van de »Gesellschaft der Musikfreunde" te Weenen).

Door eenen brief van Fischenich aan de zuster van Friedrich von Schiller weet men, dat Beethoven reeds in 1793 het voornemen had, Schiller's »Ode an die Freude" te componeeren. De schetsboekjes van Beethoven wijzen echter in 1811, tusschen schetsen voor de 7de en 8ste symphonie, voor het eerst een merkwaardig uiteengereten melodie met de tekst »Freude schöner Götterfunken" en de nadere aanduiding: »Ouverture Schiller". Elke verdere nadere

aanteekening ontbreekt, evenals bij de schets van het jaar 1822, die men twee malen, maar beide keeren anders vindt tusschen de ontwerpen voor de Ouverture C gr. t. opus 124 en de Missa Solemnis. Ook hier is de melodie eene gansch andere (3/8 maat), maar er staat reeds bij te lezen: »Einde van eene symphonie met Turksche muziek en koor". Eerst, nadat de missa D gr. t. gecomponeerd was en de Sonates opus 109, 110, 111 met de Ouverture opus 124, vindt men als thema voor variatiën bij eene »Symphonie Allemande" de eigenlijke melodie voor: »Freude schöner Götterfunken" met de nadere aanduiding: »Finale"; te gelijkertijd zijn hier voor de eerste maal de hoofdmotieven der andere Sätze — ten getale van 5 — kortweg genoteerd; slechts N°. 3 »Adagio" ontbreekt, daarentegen is een vierde Satz (Presto) ingeschoven na het Adagio, die ten slotte toch verviel. Het eerst ontstond het hoofdthema bij den 2^en^ Satz; de schetsboeken uit het jaar 1815 bevatten het reeds, en het Adagio ontstond het allereerst.
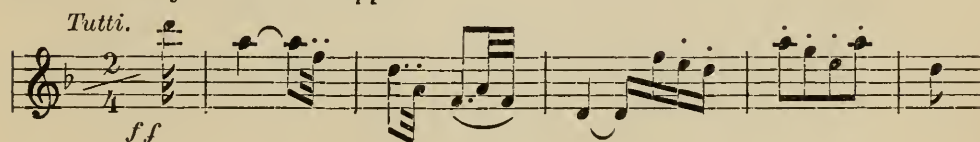
In de eerste noteering staat het in 2/4 maat.

Deze symphonie werd het allereerst uitgevoerd 7 Mei 1824 in het Kärnthner-Thor-Theater te Weenen onder Michael Umlauf. Beethoven, stokdoof, stond naast hem mede de maat te slaan.

Toen Richard Wagner in het jaar 1846 te Dresden de 9^e^ symphonie, na geruimen tijd vergeten te zijn, weer in herinnering bracht, heeft hij daarvoor een programma ontworpen, waarbij hij beproefde om de gemoedsstemming, die de grondslag voor deze ge-

weldige schepping van Beethoven vormde, zóódanig voor te stellen en toe te lichten, dat hij woorden van den grooten dichter Goethe te hulp nam, die, al hangen deze ook niet onmiddellijk te saam met de werken van Beethoven en al kunnen die ook op geenerlei wijze de beteekenis van zijne zuiver muzikale schepping nader aanduiden, toch de aan Beethoven's muziek ten gronde liggende hoogere menschelijke gemoedsstemming zóó verheven uitdrukken, dat men, al bezit men slechts weinig kennis om die muziek te begrijpen, zich toch in zoo verre tevreden mag stellen, geschikt te zijn, de stemmingen, die zij bevat, te kunnen vasthouden om bij het scheiden van deze muziek zich toch door haar aangegrepen te gevoelen."

Zoo vatte Wagner het verheven strenge hoofdmotief van den eersten Satz (Allegro ma non troppo, un poco maestoso), dat zich reeds geheimzinnig aankondigt boven het doffe tremolo op de leege kwinten der introductie — alsof bliksemstralen een naderend onweder verkondigen — als motto te saam door de woorden: »ontberen moet gij, moet ontberen"



Door den geheelen eersten Satz loopt deze bittere trek, door bovengenoemd motto uitgesproken; het is een toestand van vreugdelooze verbittering, strenge hardvochtigheid, die den mensch in den strijd met het

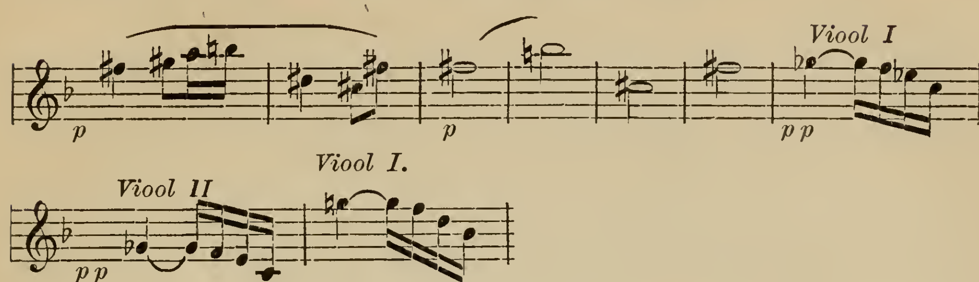
noodlot als eenig wapen is gegeven. Maar een straal der hope verlicht de gedrukte stemming:

No. 2 *Fl. Clar.* *Hobo* *Fag. Clar.*
dolce
dolce *Clar.* *Fl.*
Strijkorkest
Sempre p

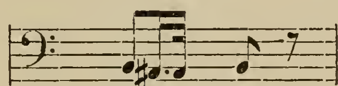
Zoo als het hoofdmotief (N°. 1) zoo vertoont ook dit Seitenmotief, die machtige wijdloopige periodenbouw, waardoor zich de thema's der laatste compositiën van Beethoven over het algemeen en die der 9e symphonie in het bijzonder onderscheiden. De straal van het geluk schittert slechts korten tijd. Spoedig begint eene sombere gedruktheid, een opgewonden zoeken en wilde strijd met het leven, dat bestaat uit »zielsverlangen, hopen, wringen, wroeten, bijna bereiken, op nieuw ontglippen, op nieuw zoeken".

»Nur mit Entsetzen wach' ich Morgens auf,
Ich möchte bittre Thränen weinen,
Den Tag zu seh'n der mir in seinen Lauf
Nicht einen Wunsch erfüllen wird, nicht einen,
Der selbst die Ahnung jeder Lust
Mit eigensinn'gem Krittel mindert,
Die Schöpfung meiner regen Brust
Mit tausend Lebensfratzen hindert.
Und muss ich, wenn die Nacht sich niedersenkt,
Mich ängstlich auf das Lager strecken,
Auch da wird keine Rast geschenkt,
Mich werden wilde Träume schrecken".
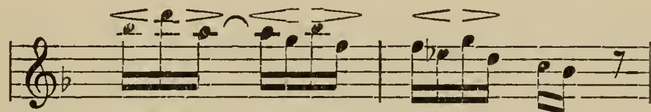
Spoedig gaan die moeilijke oogenblikken voorbij, waarop eene troostende gedachte volgt:



In de lagerklinkende snaarinstrumenten verneemt men steeds het motief van den strijd:
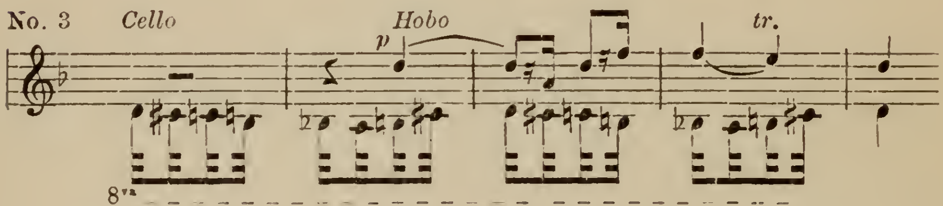


dat weldra leidt tot nieuwen strijd. Eerst als de houten blaasinstrumenten smeekend en biddend het motief aanheffen:



verkrijgt eene zekere opgewekte kracht de bovenhand. Hiermede sluit het eerste gedeelte. Maar de volgende doorvoering brengt ons weer onder den indruk van een »rusteloos zielsverlangen" van een »niet bereiken" van »zoeken en niet vinden" van »hopen en moedeloosheid"; dit alles is duidelijk waar te nemen uit de contrapunctische bewerking van de afzonderlijke deelen van het hoofdthema (maat 3 en 4) en als de doorvoering naar het einde loopt en de hoofdherhaling inzet, alle deelen van het orkest in woesten strijd op elkander losstormen, terwijl de pauk gedurende 38 maten steeds sterker en sterker zijn d laat

hooren, dan schijnt het als spleet de aarde uiteen om alles te verslinden en verkrijgt men den indruk alsof zelfs de krachtigste instrumentale middelen niet voldoende zijn, om de overmachtige, demonische fantasie van den Meester uit te putten. De ontwikkeling van den Satz tot nu toe, wordt gekroond door een prachtig uitgevoerd coda. De droevige stemming van geheel den eersten Satz groeit reusachtig aan in een crescendo op een ostinat chromatisch motief in de bassen:



Slechts eene enkele teedere hoornpassage werpt een straal van hoop in de schildering van het diep droevige gemoed, door een onvergelijkelijke meesterhand ontworpen.

Tweede Satz (Molto vivace). Geen elyzeesch, maar wild dionysisch genot is het, dat ons door de eerste krachtige slagen van het hoofdthema (maat 1) aangrijpt. »Het is eene nieuwe wereld, waar wij intreden, waar wij, voortgesleept, onder gejaagde opwinding en bedwelming geraken; het is, alsof wij door vertwijfeling gedreven, voor deze begoocheling vluchten om door voortdurende inspanning een nieuw, onbekend geluk na te jagen, daar het oude, dat ons door zijn vriendelijken lach bescheen, ons geheel en al schijnt

te zijn ontrukt. Goethe drukt dezen toestand met de volgende veelbeteekenende woorden uit:

»Von Freude sei nicht mehr die Rede,
Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuss!
Lass in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen!
In undurchdrungnen Zauberhüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit!
Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit,
In's Rollen der Begebenheit!
Da mag dann Schmerz und Genuss,
Gelingen und Verdruss,
Mit einander wechseln, wie er kann;
Nur rastlos bethätigt sich der Mann!"

No. 4 *Molto vivace.* *Pauken* *Tutti*
Strijkork. *ff* *sf* *sf* *ff*
Viool II *pp* *Alti*

In het tweede gedeelte van den hoofdsatz krijgt het hoofdthema eenen verkorten driedeeligen vorm:

2 *Fagotten* 1 2 3

die na 60 maten overgaat in den oorspronkelijken 4 matigen vorm, en door gedragen akkoorden de strijkinstrumenten leidt naar de herhaling van het begin. Aangroeiende tot stringendo, sluit de Satz (Presto ₵)

kort af en leidt naar het Trio (D. gr. t). Hier ontmoeten wij weer groote opgewektheid en welbehagen; eene zekere ruwe vroolijkheid schijnt zich te willen uitspreken in het eenvoudige, reeds dikwijls herhaalde thema; eene naieviteit, zelfvergenoegdheid, die ons in de verzoeking brengt aan Goethe te denken, die een dergelijk tevreden toestand door volgende woorden aanduidt:

»Dem Volke hier wird jeder Tag ein Fest,
Mit wenig Witz und viel Behagen
Dreht jeder sich im engen Zirkeltanz."

No. 5 *Presto. Hobo Clar.*

f *p*

Baz.

Fag. p

Maar deze vroolijkheid is al te zeer afgebakend, dan dat die zoude kunnen voldoen aan den rusteloos strevenden, onrustigen mensch. Hij geniet door haar een kort vluchtig gelukkig oogenblik, om zich daarna weer over te geven aan den rusteloozen drang, die hem steeds op nieuw opdrijft ter jacht naar het geluk. Nog eens duikt dit vroolijk opgewekte beeld des levens op aan het slot van den Satz, maar in »mismoedige

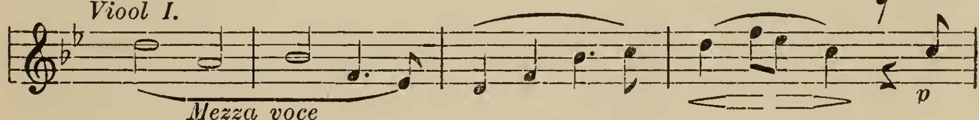
haast" werpen wij het van ons af, het schenkt ons geene duurzame bevrediging.
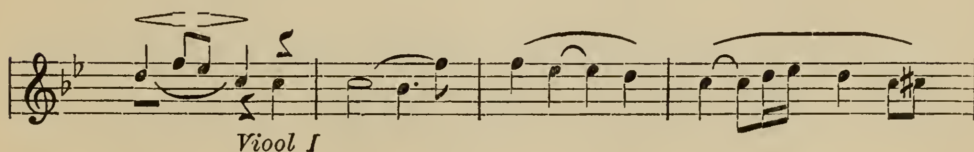
Derde Satz. Adagio molto e cantabile. De vermetele menschennatuur, het angstig geplaagde gemoed, kent desniettegenstaande een zoet, echter bedriegelijk middel, om zich rust en verpoozing te verschaffen, en wel de herinnering aan het geluk en aan de vreugde der jeugd. Daaraan geeft de mensch zich gewillig over; de smart lost zich op, de trots is vergeten en een zachte weemoed verleent tooverachtig hare weldadige uitwerking. Aan dit liefelijke droombeeld geeft het geheele gemoed zich gewillig over, hemelsche vreugde en zalig gevoel van geluk schijnt het te ontvangen; verheven zweeft het boven tijd en ruimte en geniet het verledene zoowel als het tegenwoordige:

> »Sonst stürzte sich der Himmelsliebe Kuss
> Auf mich herab, in ernster Sabbathstille
> Da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle,
> Und ein Gebet war brünstiger Genuss."
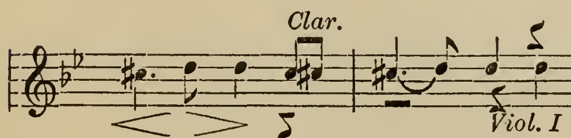
No. 6 *Adagio molto.* *Clar.*

Viool I.





Clar.



Daarbij sluit zich aan het »zoete zielsverlangen", dat door het tweede thema aangeduid wordt:

No. 7 *Andante Moderato*
Viool II, Alti
express. *cresc*
p cresc.
Viool I
p cresc.
Morendo

hetgeen Richard Wagner uitgesproken vindt in de volgende woorden van Goethe:

»Ein unbegreiflich holdes Sehnen
Trieb mich durch Wald und Wiesen hinzugeh'n,
Und unter tausend heissen Thränen
Fühlt' ich mir eine Welt entsteh'n"

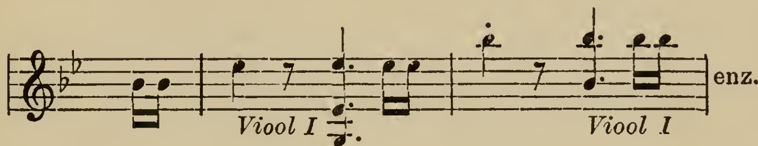
Dit geeft den indruk van een zielsverlangen naar liefde, waarop in bewogen sierlijke uitdrukking het zoetvloeiend kalmeerend eerste thema antwoordt, zoodat bij het wederoptreden van het tweede thema, het ons voorkomt, alsof liefde en hoop elkander omarmen:

»Was sucht ihr, mächtig und gelind
Ihr Himmelstöne, mich am Staube?
Klingt dort umher, wo weiche Menschen sind."

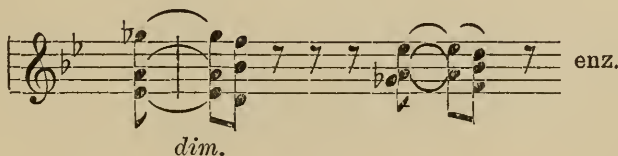
De macht van deze tonen is grooter dan het weerstandsvermogen van het door smart geplaagde hart: »overweldigd werpen wij ons in de armen van deze vriendelijke bodin der vreugde":

»O tönet fort, ihr süssen Himmelslieder,
Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder."

Moedig verheft zich het hart, in zekeren zin triompheerend en jubelend klinkt het motief:
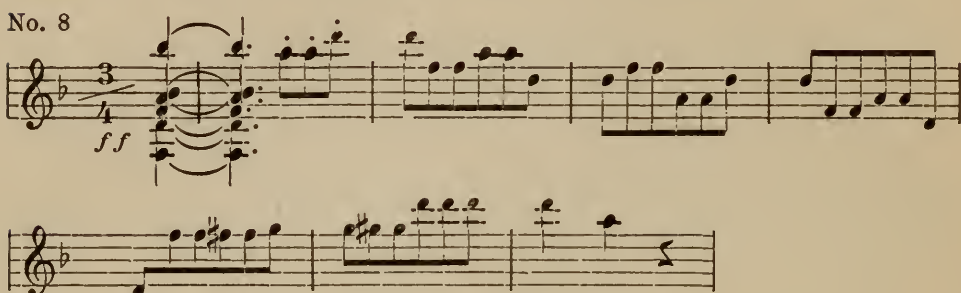


zeer zacht en meer een angstig beven neemt men als eene siddering nog waar in de 2de violen, terwijl bij de 1ste violen (es kl. t. cadans, dan bes kl. t.) het gevoel van de smart een oogenblik de bovenhand krijgt. Echter spoedig dringt (Bes gr. t.) kalmeerende, de stemming van hoop en vrede weder door het zangrijke thema van het begin, maar gevariëerd in tooverachtig schoone klanken verkondigd; bange zuchten over een verloren geluk klagen ten slotte nog eens clarinetten en fagotten bij het tremolo der snaarinstrumenten:



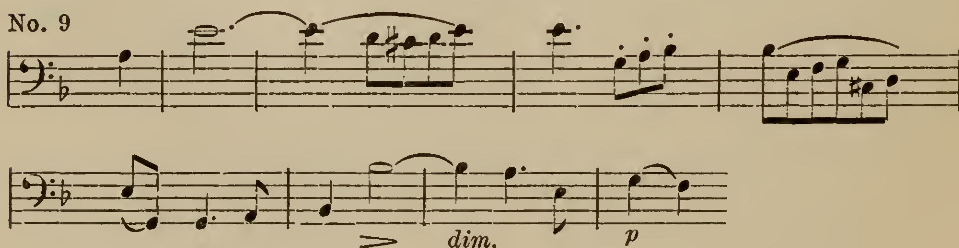
De Finale.

I. Voorspel door het orkest.

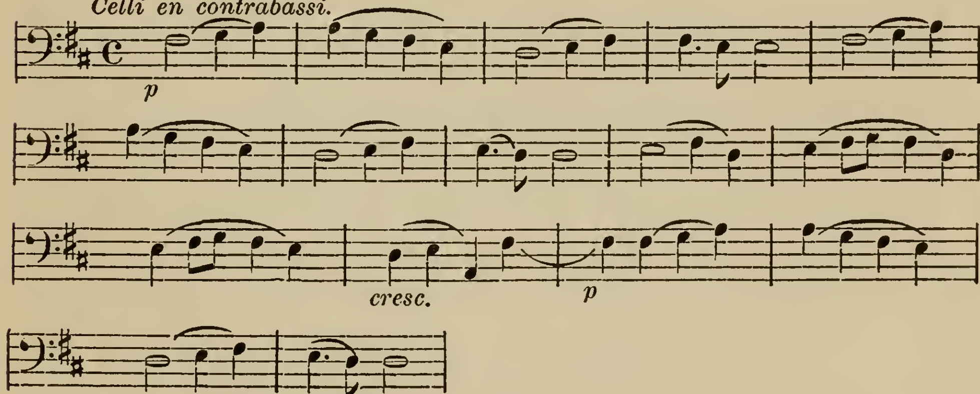
Met eenen schrillen gil, die in tegenstelling van de hemelsche klanken van het Adagio klinkt als een duivelsche, spottende lach, begint de finale:



»Met het begin van den laatsten Satz neemt de muziek van Beethoven beslist een sprekend karakter aan; zij verlaat het gebied der zuiver instrumentale muziek, zoo streng vastgehouden in de eerste drie Sätze; de voortzetting van de muzikale verdichting dringt tot beslissing, zooals die slechts door de taal des menschen kan worden uitgesproken." Het optreden van de menschelijke stem wordt voorbereid door het energische recitaief van de bassen, die den geweldigen orkeststorm toeroepen: »O Freunde, nicht diese Töne"; eerst na den derden roep krijgen zij gehoor:



Het orkest neemt het beginmotief van het eerste deel weer op. De bassen verhinderen de voortzetting door een nieuw, streng »veto." Gewillig hunne toespraak gehoorzamende, begint het orkest het dionysische motief van den 2den Satz. Maar ook hier antwoorden de bassen vast en zeker: »Neen." De houten blaasinstrumenten laten de goddelijke melodie van het Adagio hooren. Deze verzachten wel eenigszins de bedreiging der bassen; maar de tijd van droomen en dwepen is voorbij, zij verlangen naar eene andere, naar eene algemeen menschelijke vreugde, die den mensch veredelt en hem opheft tot het gesternte. Hobo's en fagotten vinden de melodie en in opgewekte bewogen taal begroeten de bassen de herinnering aan deze melodie, die zij zelf aan het luisterend orkest voorneuriën:



De eene stem na de andere sluit zich hierbij aan, steeds sterker en steeds opgewekter klinkt de vreugdevolle melodie, »daar verneemt men de menschelijke stem die den instrumenten toeroept": »Ihr Freunde nicht diese Töne! sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudevollere!"

II. Andante. Kwartet en Koor: »Freude!"

»Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken
Himmlische, dein Heiligthum,
Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng getheilt,
Alle Menschen werden Brüder
Wo dein sanfter Flügel weilt.

»Wem der grosse Wurf gelungen
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen
Mische seinen Jubel ein!
Ja — wer auch nur *eine* Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!
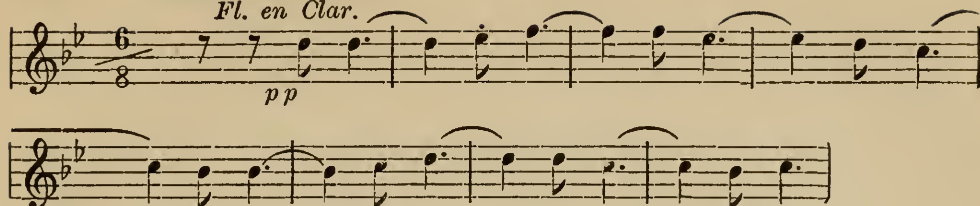
Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur!
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod!
Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott!"

Met den geweldigen, verrassenden overgang van A gr. t. naar F gr. t. op de laatste woorden: »vor Gott" leidt Beethoven weer den nieuwen Satz in, die even als de voorafgaande gebouwd is op het motief van het vreugdelied:

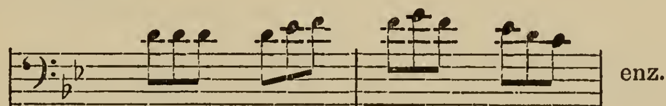
III. Tenorsolo en Koor: Allegro assai vivace: Alla Marcia.

»Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Wandelt, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen."

No. 11 *Allegro assai vivace.*



Door eene heldhaftige schare jongelingen verneemt men moedige klanken, die steeds meer en meer naderen. Dit leidt tot eenen opgewekten strijd, alleen door instrumenten uitgevoerd. Dit hoofdmotief van dezen instrumentalen, wild bewogen tusschenzin is eene hervorming van de eerste maten van het vreugdelied in dezen vorm:
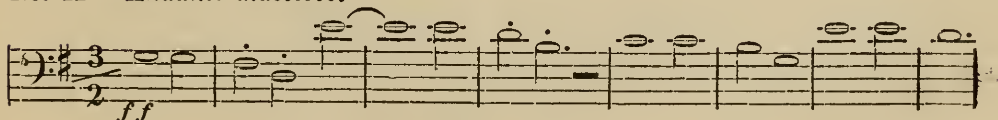


De heldenmoed, die vol enthousiasme ten strijde trekt, behaalt de zege; en zoo treedt dan, nadat de strijd het hoogtepunt heeft bereikt, eene plotselinge stilte in (slechts de Fis door de hoorns klinkt voort) dan echter breekt de jubel los: »Freude, schöner Götterfunken,'' enz.

IV. Koor. Andante maestoso. 3/2 maat.

»Seid umschlungen Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt:
Brüder, über'm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen!''

No. 12 *Andante maestoso.*



Het hoofdmotief van dit koor is heel eenvoudig de

grondbas van het vreugdelied. In de »algemeene menschenliefde" rust het alomvattende gevoel der vreugde. »In verheven bezieling wenden wij ons uit de omarming van geheel het menschelijk geslacht naar den grooten Schepper der natuur." Adagio non troppo, ma divoto:

»Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt!
Ueber Sternen muss er wohnen!"

Beethoven heeft dit hoog verheven middelpunt van zijn vreugdelied van prachtige instrumentale middelen voorzien. In het andante maestoso, dat voorafgaat, verneemt men wijding brengend bazuingeschal; in het zoo evengenoemde »Adagio ma non troppo" ontwaart men de alten vierstemmig, daarover heen zweeft een tremolo van snaar- en blaasinstrumenten tot aan het slot van deze afdeeling!

V. Koor. Allegro energico, sempre ben marcato.

Een dubbelfuga op de beide thema's »Freude, schöner Götterfunken" en »Seid umschlungen, Millionen." Herhaling van de passage: »Ihr stürzt nieder" in afzonderlijke deelen van de melodie. »Ueber Sternen muss er wohnen!"
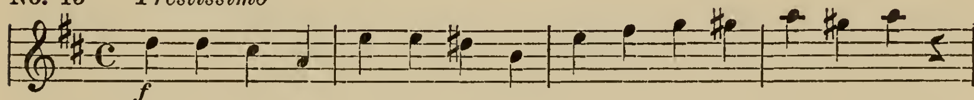
VI. Kwartet en Koor. Allegro ma non tanto.

Met de verkorting van het hoofdthema (in G gr. t.) tot achtsten notenwaarde begint het orkest. Dan volgt het solokwartet, in twee groepen verdeeld: »Freude, Tochter aus Elysium." »In het heerlijke bezit van

het verleende geluk, den kinderlijken zin voor vreugde weder te hebben gevonden, geven wij ons over aan haar genot; ons is de onschuld van het hart teruggegeven, en zege nend spreidt zich over ons uit: »der Freude sanfter Flügel" (R. W.)

»Alle Menschen werden Brüder
Wo dein sanfter Flügel weilt."

VII. (Koor en Solokwartet.) Slotkoor, Prestissimo.



»Op het innige geluk der vreugde (zegt R. W.) volgt nu haar jubel; jubelend sluiten wij de wereld in ons hart; juichende kreten in uitgelaten vroolijkheid doorklieven als het ware donderend de lucht; het is eene ontzetting van weldadigen aard die de geheele wereld frisch leven schenkt en haar in stand houdt tot vreugde der menschen, door God hun geschonken om daardoor gelukkig te zijn."

»Seid umschlungen Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder! über'm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen!
Tochter aus Elysium, Freude, schöner
Götterfunken! Götterfunken!"

De stemming, waarin Beethoven dit meesterwerk schiep, wordt het beste aangeduid door zijn testament, eigenhandig geschreven te Heiligenstadt in het jaar 1802, dus in de dagen, dat hij overtuigd werd, dat zijne doof-

heid ongeneeslijk was. Het is in zekeren zin eene redevoering tot zijne beide broeders Carl en Johann. Het eerste gedeelte luidt als volgt: »O, gij menschen! die mij voor haatdragend, norsch of voor eenen menschenhater aanziet, of mij zoo noemt, welk een onrecht doet gij mij aan; gij kent de geheime oorzaak niet, van hetgeen u als zoodanig voorkomt! Mijn hart en mijn gemoed waren van kindsbeen af geopend voor het teedere gevoel der welwillendheid. Ik was bestemd, om groote daden te verrichten. Geboren met een vurig, levendig temperament moest ik mij vroeg afzonderen, mijn leven eenzaam doorbrengen. Dubbel smart mij mijn ongeluk, als ik daarbij miskend moet worden. Als een banneling moest ik leven. Het scheelde weinig, of ik zou zelf een einde aan mijn leven hebben gemaakt. De kunst, zij alleen hield mij terug! Ach! het scheen mij onmogelijk om de wereld te verlaten, zoolang ik niet alles had voortgebracht, waartoe ik mij geroepen gevoelde. En zoo sleepte ik mijn ellendig leven voort. Geduld — zegt men, dat alleen moet ik tot leidsvrouw nemen. — Ik heb het! — God! gij doorziet mijn hart; Gij kent het, Gij weet, dat menschenliefde en lust tot weldoen er in huisvesten. O menschen! wanneer gij dit leest, bedenkt dan, dat gij mij onrecht hebt gedaan, en de ongelukkige trooste zich daarmede, dat hij een anderen ongelukkige vindt, die in spijt van alle tegenstand der natuur toch nog alles gedaan heeft, wat in zijn vermogen stond, om opgenomen te worden in de rij der waardige kunstenaars en menschen. Ach! Voorzienigheid, laat ééns nog eenen reinen dag *vol vreugde*

voor mij verschijnen. Reeds sedert geruimen tijd heb ik de *ware vreugde* moeten missen," enz. enz.

Deze stemming, door veelvuldig lijden en door harde slagen van het noodlot steeds meer opgedreven, beheerschte zijn leven. Hare diepste en grootste uitdrukking is de 9de symphonie. Wij zien hem, hoe hij met alle macht, kracht en vastberadenheid, met sterken onwankelbaren wil, den reusachtigen worstelstrijd tegen de vertwijfeling aanvaardt, hoe hij, om zich te redden, tot den humor zijne toevlucht neemt en in vrome toewijding, die hem als met een glorie verheerlijkt, zich buigt onder de Hoogere Macht. Maar opnieuw verheft zich steeds luider en geweldiger de storm in zijn binnenste en wat hem troost bracht, verdwijnt onder de steeds meer opdringende golven; maar het zielsverlangen naar *vreugde* krijgt de bovenhand en toen het tooverwoord zijn gemoed trof, toen bruiste en joeg de losgewoelde stroom onophoudelijk eindeloos voort.

Toen de 9de symphonie voor het allereerst te Weenen werd opgevoerd, barstte de overvolle zaal in losbandigen jubel uit; Beethoven had er, door zijne stokdoofheid niets van gemerkt; men moest hem er op attent maken en verzoeken, dat hij zich naar het publiek zou wenden, om te bedanken voor de hem gebrachte hulde. Het publiek was diep getroffen bij den blik op den kunstenaar, die zulk een zwaar lot had te dragen. Wij zien thans zijn grijs hoofd niet, maar heden ten dage, gelijk destijds gevoelt de hoorder, getroffen door zijne heerlijke tonen, de smart van een met bitter hard lijden strijdende groote ziel."

Voor Schiller's teksten gevoelde Beethoven zeer veel; reeds in zijne jeugd schreef hij in zijn dagboek òf een vers òf eene spreuk van Schiller. Hij had diens dichtwerken gelezen en degelijk bestudeerd. Hij zeide dikwijls: »Schiller's Dichtungen sind für die Musik aüszerst schwierig; der Tonsetzer muss sich weit über den Dichter zu erheben wissen. Wer kann das bei Schiller? Da is Goethe viel leichter."

Over het meer of minder genietbare van het slotkoor liepen de meeningen nogal uiteen. In Beethoven's tijd waren het Spohr, en Weber, later Mendelssohn, die het niet gaarne hoorden, wegens de te hooge ligging der zangstemmen, vooral der sopranen. Toen Czerny eens een onderhoud met Beethoven had over het slotkoor der 9de symphonie en met hem over de te hooge ligging der zangstemmen sprak, zeide Beethoven: »Gut ist es noch nicht; wenn ich Zeit habe müssen wir es aendern, denn es ist nicht schön." — Desniettegenstaande wordt het overal toegejubeld en buigt men diep voor het heerlijke, onvergelijkelijke genie van den eenigen, den eeuwigen Ludwig van Beethoven.

BIJVOEGSEL I.

Compositiën van Ludwig van Beethoven.

I.

INSTRUMENTALE MUZIEK.

A. *Voor vol Orkest.*

1. Negen Symphonieën: I. C. gr. t. op. 21, 1800. — II. D gr. t. op. 36, 1802. — III. Es gr. t. op. 55, (Eroica) 1804. — IV. Bes gr. t. op. 60, 1806. — V. *c* kl. t. op. 67, 1807. — VI. F gr. t. op. 68, (Pastorale) 1808. — VII. A. gr. t. op. 92, 1812. — VIII. F. gr. t. op. 93, 1812 — IX. *d* kl. t. op. 125, (met koor), 1823.
2. Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vittoria op. 91, 1813.
3. Elf Ouverturen: *Die Geschöpfe der Prometheus* op. 43, 1800; *Fidelio* in E op 72, 1804; *Leonore I* op. 138 C gr. t. 1805; *Leonore II* C gr. t. 1805; *Coriolan* op. 62, 1807; *Egmont* op. 84, 1810; *Leonore III*, C gr. t. 1810, *Ruine v. Athen* 1811, *König Stephan* op. 47, 1812; *Namensfeier* (oeuvre posthume) op. 115, 1814; *Zur Weihe des Hauses* op. 124, 1822.
4. Twaalf Menuetten.
5. Twaalf Deutsche Tänze.
6. Twaalf Contretänze.
7. Prometheus Ballet

B. *Voor Strijkinstrumenten.*

1. Vijf trio's voor viool, alt en violoncello.
2. Serenade voor viool, fluit en alt.
3. Zeventien kwartetten voor twee violen, alt en violoncello.
4. Drie kwartetten voor twee violen, twee alten en cello.
5. Septuor voor viool, alt, violoncel, contrebas, clarinet, fagot en hoorn.
6. Twee Romanzen voor viool, met begeleiding van orkest.
7. Vioolconcert in D gr. t. op. 61 met begeleiding van orkest.

C. *Voor Blaasinstrumenten.*

1. Trio voor twee hobo's en Engelsche hoorn op. 87.
2. Octet voor twee hobo's, twee clarinetten, twee hoorns en twee fagotten, op. 103.
3. Sextet voor twee clarinetten, twee fagotten en twee hoorns, op. 71.
4. Rondino voor twee hobo's, twee clarinetten, twee hoorns en twee fagotten.
5. Equale (treurzang) voor 4-stemmig mannenkoor en 4 bazuinen.
6. Drie duo's voor clarinet en fagot.

D. *Voor Piano.*

1. Sonaten en verschillende kleinere stukken zonder begeleiding.

1. Acht-en-dertig Sonaten.
2. Andante favori in F.
3. Dertien bagatellen.
4. Fantaisie in g. kl. t.
5. Polonaise in C gr. t.
6. Twee Preludes (ook v. orgel).
7. Drie Rondo's in C, G, en A gr. t
8. Dertien Ländler.
9. Menuet in Es gr. t.
10. Twaalf nieuwe bagatellen.
11. Rondo Capricio in G gr. t.
12. Preludiën in *f* kl. t.
13. Zes Menuetten.
14. Een klein stuk in Bes gr. t. Gecomponeerd op verzoek van de Redactie der »Berliner Allgem. Musikzeitung" van 5 Dec. 1824.
15. Cadensen bij het I, II, III en IV Pianoconcert en bij zijn Vioolconcert op. 61 en twee bij het Concert *d* kl. t. v. Mozart.
16. Zes variatiën (oorspronkelijk thema) in F gr. t. op. 34.
17. Vijftien » (met fuga) in Es gr. t. op. 35.
18. Zes » (oorspronkelijk thema) in D gr. t. op. 76.
19. Zes » voor Piano-solo of met fluit of viool op. 105.
20. Tien » » » » » » » » » 107.
21. Negen » (Marsch van Dressler).
22. Twaalf » Menuet à la Vigano.
23. Twee-en-dertig variatiën in *c* kl. t.

2. Variatiën zonder begeleiding.

1. Theme de Marche.
2. Quant' e piu bello.
3. Nel cor piu non.
4. Nozze disturbate.
5. Waldmädchen.
6. Mich brannt ein heiszes Fieber
7. Air russe.
8. Tändeln und Scherzen.
9. La Stessa.
10. Kind, willst du ruhig schlafen.
11. Es war einmal.
12. Variationen im leichten Style.
13. Vienne Amore (D gr. t.)
14. God Save the King.
15. Rule Britannia.
16. Theme originale.
17. Variationen mit einer Fuge.
18. Theme russe.
19. Walzer von Diabelli (33 variatiën).

3. Variatiën met begeleiding voor Piano, Viool, Cello en Fluit.

1. Si vuol ballare.
2. Air uit Haendel 's Judas Makkabeus
3. Ein Mädchen oder Weibchen enz.
4. Bei Männern, welche Liebe fühlen enz.
5. Themes orig.
6. Onze Airs écossais.
7. Air autrichien.
8. Deux Airs tyroliens.
9. Deux Airs russes.
10. Ueber ein Thema aus den Schwestern von Prag, van Wenzel Müller.

4. Voor vier handen.

1. Sonate in D.
2. Variatiën in C (thema van Graaf Waldstein).
3. Variatiën in D (»Ich denke Dein").
4. Marsche in C, Es en D.
5. Groote fuga (uit op. 133) in Bes gr. t. op. 134.

5. Voor Piano, Viool en Violoncello.

1. Tien Sonates voor Piano en Viool.
2. Vijf Sonates voor Piano en Cello.
3. Zeven Trio's voor Piano, Viool en Cello.
4. Drie Quatuors in Es, D en C (met Altviool) (nagelaten werk).
5. Quintett in Es op. 16 voor Piano, Hobo, Clarinet, Bas en Hoorn *of* Viool, Alt en Cello.
6. Vijf Concerten met orkestbegeleiding (I in C gr. t.; II in Bes gr. t.; III in *c* kl. t.; IV in G gr. t.; V in Es gr. t.).
7. Phantaisie voor Piano, Koor en Orkest, *c* kl. t. op. 80.

II.

VOCALE MUZIEK.

a. Met begeleiding van orkest en eenige andere instrumenten.

1. Missa in C gr. t.
2. » » D gr. t. (Missa solemnis)
3. Christus am Oelberge, Oratorium.
4. Fidelio (opera)
5. Der glorreiche Augenblick, Cantate.
6. Egmont (treurspel v. Goethe).
7. Meeresstille und glückliche Fahrt van Goethe.
8. Marsch en Chor uit de Ruinen van Athen.
9. Terzett: Tremate, tempi, tremate!
10. Scena ed Aria: »Ah, Perfido!"
11. Opferlied.
12. Es ist vollbracht.
13. Schottische Lieder, 3 deelen.
14. Ein Bundeslied met 2 clarinetten, 2 hoorns en 2 fagotten.
15. Elegischer Gesang met kwartetbegeleiding.
16 Phantaisie met koor, op. 80.
17. Die Ruinen v. Athen, op. 113.
18. König Stephan. Ein Vorspiel.
19. Slotkoor 9de Symphonie.
20. Germania's Wiedergeburt.
21. »Es ist vollbracht".

b. Met begeleiding van Piano.

1. Kriegslied der Oesterreicher (in Jahre 1797).
2. Abschiedsgesang von Wien's Bürgern.
3. Trinklied.
4. La Partenza.
5. Zärtliche Liebe.
6. Bitten (Sechs Gellertsche Lieder)
7. Die Lieben des Nächsten.
8. Vom Tode.
9. Die Ehre Gottes aus der Natur.
10. Gottes Macht und Vorsehung.

11. Buszlied.
12. Adelaide, gedicht van Mattheson.
13. Das Glück der Freundschaft.
14. Der freie Mann.
15. Opferlied.
16. Urians Reise um die Welt.
17. Feuerfarbe.
18. Das Liedchen von der Ruhe.
19. Maigesang.
20. Molly's Abschied.
21. Liebe.
22. Marmotte.
23. Das Blümchen Wunderhold, Gedicht van Bürger.
24. Der Wachtelschlag.
25: An die Hoffnung.
26. Sehnsucht. (Vier malen gecomponeerd).
27. Canon zum neuen Jahr.
28. Mignon, (sechs Gesänge und Lieder von Göthe).
29. Neue Liebe, neues Leben; Gedicht von Göthe.
30. Romanze.
31. Gretel's Warnung.
32. An der fernen Geliebten.
33. Der Zufriedene.
34. Lied aus der Ferne.
35. Sehnsucht.
36. Des Kriegers Abschied.
37. De questa tomba.
38. Der Liebende
39. Der Jüngling in der Fremde.
40. Hoffnung.
41. Liebesklage.
42. L'amante impatiente; Stille Frage.
43. Liebesungeduld (L'amant).
44. Lebensgenuss.
45. Wonne der Wehmuth; drei Gesänge.
46. Sehnsucht.
47. Mit einem gemalten Bande.
48. Andenken.
49. Elegie auf den Tod eines Pudels.
50. Als die Geliebte sich trennen mussten.
51. Markenstein.
52. Der Bardengeist.
53. Ruf vom Bergen.
54. Germania.
55. An die Geliebte.
56. So oder So.
57. Resignation.
58. Das Geheimniss.
59. Das Schweigen (Canon).
60. An die Hoffnung.
61. An die ferne Geliebte (Liederkranz).
62. Der Mann von Wort.
63. Abendlied.
64. Hoffnung.
65. Der Gesang der Nachtigall.
66. Canon für 6 Singstimmen.
67. Canon für 4 Singstimmen.
68. Der Kuss.
69. Trinklied.
70. 57 Irische Lieder.
71. 26 Wallisische Lieder.
72. Verschillende volksliederen, (Engelsche, Schotsche, Iersche en Italiaansche).

BIJVOEGSEL II.

Wellicht kan het eenig nut hebben van het standpunt der paedagogie hierbij te voegen, de orde, die men behoort te volgen *bij de studie der Sonates van Beethoven.* Deze opeenvolging — naar mijne bescheiden meening en volgens de ondervinding bij mijn onderwijs in de piano, eene zeer juiste — heb ik te danken aan wijlen mijnen voortreffelijken, beroemden leermeester Dr. Ferd. von Hiller (1811—1885) destijds Directeur van het Conservatorium te Keulen.

Het zou mij veel genoegen doen, indien de onderstaande leergang aan eenen ruimen en — naar ik hoop en wensch — aan eenen steeds ruimeren kring niet alleen belangrijke, maar ook zeer gewenschte diensten verleent.

1.			in Es gr. t.	gecomponeerd op 11-jarigen leeftijd.
2.			in *f* kl. t.	
3.			in D gr. t.	
4.			in C gr. t.	(zeer gemakkelijk).
5.	twee zeer gemakkelijke	N°. 1	in G gr. t.	
6.		» 2	» F » »	
7.	Opus 49	N°. 2	in G gr. t.	
8.	» 49	» 1	» *g* kl. »	
9.	» 14	» 2	» G gr. »	
10.	» 14	» 1	» E » »	
11.	» 79		» G » »	
12.	» 2	» 1	» *f* kl. »	
13.	» 10	» 1	» *c* » »	
14.	» 10	» 2	» F gr. »	
15.	» 10	» 3	» D » »	
16.	» 13		» *c* kl. »	(pathétique).
17.	» 22		in Bes gr. t.	
18.	» 28		» D » »	(pastorale).
19.	» 2	» 2	» A gr. t.	
20.	» 2	» 2	» C » »	
21.	» 78		» Fis » »	
22.	Opus 7		in Es gr. t.	
23.	» 26		» As » »	
24.	» 31	N°. 3	» Es » »	
25.	» 31	» 1	» G » »	
26.	» 90		» *e* kl. »	
27.	» 54		» F gr. »	
28.	» 27	» 2	» *cis* kl. »	(quasi fantasia)
29.	» 31	» 2	in *d* kl. t.	
30.	» 53		» C gr. »	(Waldstein)
31.	» 27	» 1	in Es gr. t.	(quasi fantasia)
32.	» 81		in Es gr. t.	(les adieux, absence et retour)
33.	Opus 57		in *f* kl. t.	(appassionata)
34.	» 110		in As gr. t.	
35.	» 109		» E » »	
36.	» 101		» A » »	
37.	» 111		» *c* kl. »	
38.	» 106		» Bes gr. »	(Hammerclavier).

